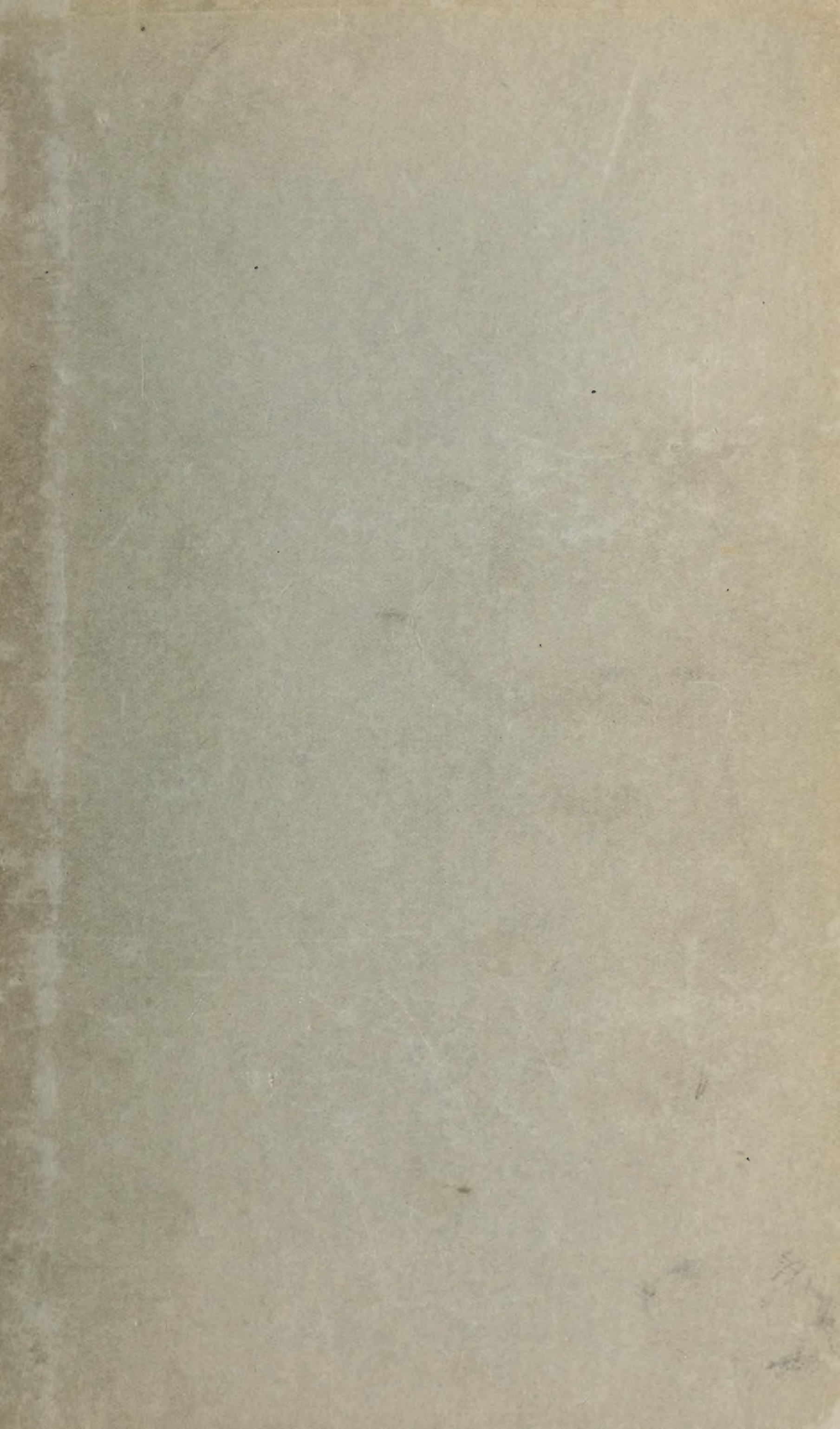
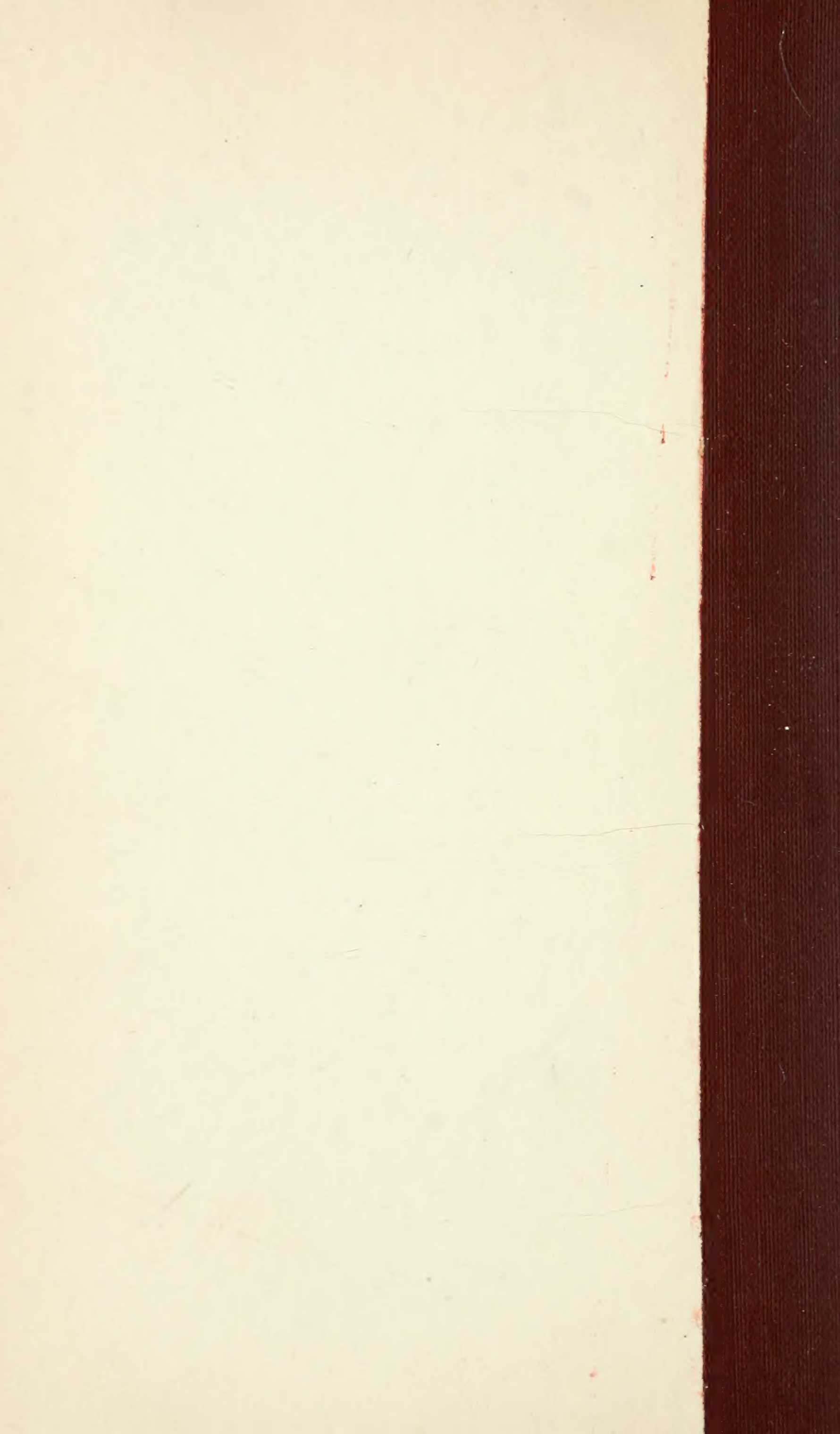
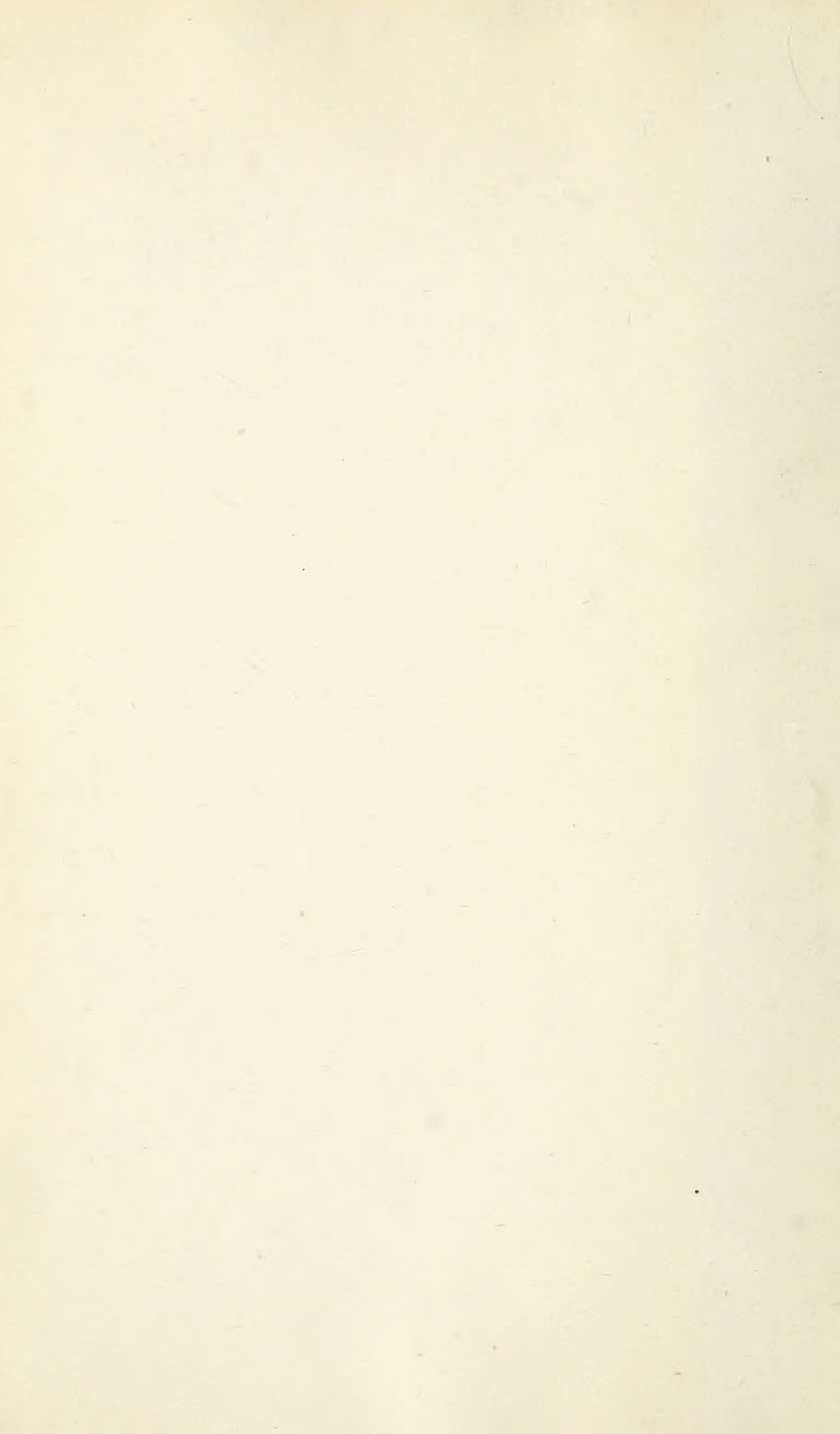
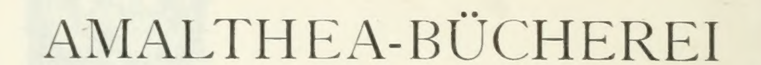







AMALTHEA-VERLAG
ZÜRICH·LEIPZIG·WIEN

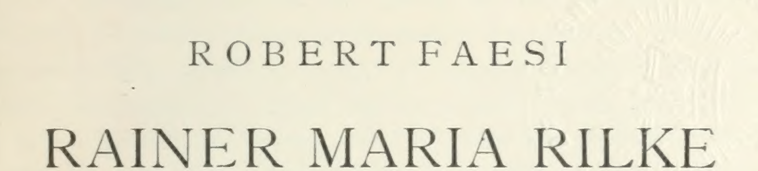


AMALTHEA-BÜCHEREI

DRITTER BAND

AMALTHEA-VERLAG

ZÜRICH LEIPZIG WIEN



ROBERT FAESI

RAINER MARIA RILKE

AMALTHEA-VERLAG

ZÜRICH LEIPZIG WIEN



Druck: Christoph Reisser's Söhne, Wien V
Von diesem Buche wurden 70 Exemplare als Vorzugsabdrucke auf reinem Hadernpapier abgezogen und vom Autor handschriftlich signiert, davon die Nummern I bis V in Ganzleder, 1 bis 65 in Halbpergament gebunden / 60 Exemplare werden dem Verkaufe zugeführt.

Erstes Tausend

„Zu müde bereits, zu edel zur Tat und zum Leben" — das ist die physiologische Grundbeschaffenheit Rainer Maria Rilkes. Von Thomas Mann stammt das Wort; es ist die Formel für den Menschentypus, der im Mittelpunkt seiner eigenen Gestaltenwelt steht. Daß er seine Werke auf das Problem der Dekadenz aufbaut, und zwar der Dekadenz mit dieser besonderen Nuance: Verfeinerung und Veredelung auf Kosten der robusten Vitalität, ergibt sich aus seiner Abstammung. Es ist ein öffentliches Geheimnis, wie nahe sich der genealogische Roman der Buddenbrooks mit den wirklichen Verhältnissen berührt. Daß sich sein Verfasser C. F. Meyer verwandt fühlt, geht gewiß auf die Abkunft beider aus dem alternden Stamm städtischer Patrizierfamilien zurück. Und beide wieder erinnern uns an Rilke, darum, weil der alte Adel dieselben günstigen Bedingungen bietet zur Hervorbringung solch sicherer, reifer und vornehmer Künstler.

Darf man Rilke einen Typus des edlen Dekadenten nennen? Jedenfalls sei damit kein Werturteil ausgesprochen. In unserer widerspruchsvollen Zeit, wo alles sich polarisiert, wo entgegengesetzte Kräfte nebeneinander am Werke sind, ist auch die

Kunst nur vollständig, wenn sie Frühling, Sommer und Herbst zugleich bietet; ja es gereicht ihr, wie einem Gemeinwesen, zum Heile, wenn das eine dem andern das Gegengewicht hält.

Auch pflichten wir Rilkes Meinung bei, daß man künstlerische Eigenart spüren, aber nicht erklären oder ableiten könne, daß sie ein Wunder sei und bleibe. Jene genealogischen Feststellungen zeichnen nur den Grundriß seiner einseitigen, aber intensiven Anlage.

Was ihm an Kraft abgeht, das ward ihm an Feinheit gegeben; je mehr ihm die Unmittelbarkeit eines lebendigen Temperamentes mangelt — die einen Dehmel auszeichnet —, um so staunenswerter ist die tiefe Durchbildung; die Frische eines Liliencron fehlt, er ist um so reifer; auf Kosten energischer Geschlossenheit — die Stefan George auszeichnet — ward ihm das weiteste Einfühlungsvermögen, die zarteste Verästelung der Sinnlichkeit und des Empfindens.

Handeln und Kämpfen ist nicht seine Art. Oder doch nur in der sublimierten Form der schöpferischen Gestaltungskraft. Indem sich diese Gestaltungskraft mit den Hauptfunktionen seiner Natur verband, das eine Mal mit dem nach außen gerichteten Schauen, das andere Mal mit der nach innen gerichteten Kontemplation, entstanden die beiden Haupthälften seines Werkes: die bildhafte und die geistliche Lyrik.

*

Das wenige, was wir von Rilkes äußerem Leben wissen, verbindet sich mit dem vielen Bekenntnishaften aus seinen Dichtungen schon zu einem deutlichen Bild.

In Rainer Maria verklärt sich ein uraltes Kärntner Adelsgeschlecht noch einmal in einem Künstler. Aus dem Blut welcher fernen, seltsamen und bunten Gestalten das seine sich zusammensetzt, das scheint ein Hauptgegenstand seiner Nachdenklichkeit und seines physiologischen Spürsinnes.

Dieses Gefühl der Zugehörigkeit zu seinen Vorfahren, zu einem Geschlecht hat dem Dichter neben einer langen Reihe rückschauender Gedichte noch manche Frucht gereift; als

duftigste und leuchtendste, wenn auch nicht als schwerste, die romantische, stimmungssatte *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke,* wie es scheint aus einer dürftigen Notiz der Familienchronik hervorgegangen und immer noch unvergeßlicher durch das, was sie verschweigt, als durch das herrlich Gesagte.

Ein großes und schweres E r b e trägt der Dichter in Blut und Nerven, und es führt ihn in jene nachdenklichen Kreise der Betrachtung über Jugend und Altern, Aufstieg und Niedergang, Vitalität und Sublimierung der Fähigkeiten, Lebenstüchtigkeit und Künstlertum, in denen Thomas Mann tiefer als jeder zu Hause ist. Darum möge er statt vieler zur Parallele dienen.

Fast könnte Rilkes Novelle *Die Letzten* unter den seinen stehen. „Einsame Menschen" nennen sich selber diese Letzten eines alten Geschlechts, und Harald, der Sohn, „lebt zwei Leben. Eines nach vorn und eines tief zurück in die Vergangenheit". Seine lebensfrische Freundin weiß von ihm und von sich: „Er ist reif. Er hat jahrhundertelange Entwicklungen hinter sich. Unter ihm sind Feldherren, Bischöfe — Könige vielleicht sogar. Immer einer auf den Schultern des andern. Und ganz zuhöchst: Er, Harald. Und alle leisesten Schwankungen dieser breiten Basis sind in ihm sichtbar . . . M e i n Großvater war Bauer. Ich bin so von gestern. Ich bin der Erde näher, dem Lehm, mein' ich, dem Rohstoff. Ich bin jünger, jünger in der Kultur. Ich habe Gesundheit und Kraft. Aber meine Gesundheit prahlt. Meine Kraft ist protzig und voll Eigennutz . . ."

Ein Sterbender ist Harald; und Welken, Sterben, dem Leben entgleiten: in diesem vielfach variierten Motiv kündigt sich das Persönliche in dem noch etwas schwächlichen Novellen- und Skizzenbändchen *Am Leben hin* des zwanzigjährigen Rilke an.

Der Liebende in *Die Letzten* ein novellistisches Gespräch voller Andeutungen, Pausen und vielsagender Verschwiegenheiten, ist eine Variation zum selben Thema wie Manns

„Tristan", zum Gegensatz der Geigen- und Trompetenmenschen, möchte man sagen. Bang und Spinell sind die Zarten, die Verfeinerten, die eine ihnen wesensverwandte Frau schonend und rücksichtsvoll zu verstehen, zu verehren, zu lieben vermögen, als ihre wahren Eigentümer gleichsam, während die robusten Holzer und Klötherjahn, die handgreiflichen Besitzer, auf ihre blinde und plumpe Art die kostbar subtilen Geschöpfe zu zerbrechen drohen.

Rilke schätzt nicht umsonst die *Buddenbrooks;* sein eigenes erzählendes Hauptwerk, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge,* bildet im Motiv eine Art Ergänzung dazu. Nennt sich jenes „Der Verfall einer Familie", so ist dieses der Verfall des letzten Überlebenden eines solchen Geschlechts, und hier wie dort verklärt den Untergang das scheue und hilflose Aufblühn einer seltenen und edlen Blume.

Auch Rilkes „Roman" trägt unverkennbar Züge persönlicher Erinnerung und Art des Dichters. Ungeachtet der poetischen Erfindung und der Verlegung in fremdes Milieu (daß es das dänische ist, mag auf Rilkes Vorliebe für Jacobsen zurückgehen), ist dies Buch die unmittelbarste Konfession des Dichters und muß darum immer wieder aufgerufen werden.

Trotz dem Bewußtsein innerer Zugehörigkeit zu der Tradition seines Geschlechtes ist Rilke von ihr seit früher Jugend geschieden. Allerdings, der Spätling — 1875 in Prag geboren — kam in eine Phase der Zersetzung. Das Elternhaus war verarmt und in Zwiespalt zerfallen. Aber die Zartheit seiner Eigenart und sein Künstlertum hätten ihn wohl auch ohne das auf einsame Wege abgesprengt, ähnlich wie Th. Manns „Tonio Kröger". Und an die Schulleiden des Hanno Buddenbrooks erinnert, was wir von den qualvollen fünf Jahren wissen, die Rilke — wie vormals Platen — in einer militärischen Erziehungsanstalt durchmachte. Mit fünfzehn Jahren erreichte er, herausgenommen zu werden, und errang nach Jahren „angestrengtester Arbeit, die für seine Gesundheit von bedenklichen Folgen waren", 1894 das Abiturium.

Nach Ricarda Huch sind die drei Merkmale des typischen

Lebenslaufes der romantischen Dichter, und, hätte sie beifügen können, vieler Moderner: Familienlosigkeit, Heimatlosigkeit, Beruflosigkeit. Wie jenes erste, sind die letztgenannten Rilke eigen.

Er ist ein einsamer Wanderer, im äußern wie im tiefern Sinn. Freilich war ihm Prag etwas Vertrautes und Heimatliches, aber doch etwas so Frühverlorenes, daß des Jünglings erste Gedichte, *Larenopfer,* schon zärtliches Erinnern, des jungen Mannes zwei *Prager Geschichten* schon „lauter Vergangenheit" für ihn selber sind, und daß eine fremde Stadt, Moskau, beim ersten Anblick ihm schon nicht weniger zu eigen ist: „Es war die Stadt meiner ältesten und tiefsten Erinnerungen, es war ein fortwährendes Wiedersehen und Winken: es war Heimat." Ob Rilke Slawenblut nun in sich habe oder nicht, er ist im Slawentum fast mehr zu Hause als in der germanischen oder romanischen Welt. In jeder findet er Vertrautes, in keiner geht er ganz auf.

Enttäuscht vom Studium an Universitäten, durchmißt er den ganzen Kontinent, vertauscht München mit Berlin, Worpswede mit Skandinavien. Länger fesselt ihn Rußland, Italien, die Toscana vor allem, und Paris. Die letzten Jahre führen ihn zumeist wieder in deutsches Gebiet.

Er ist ein Europäer, dem die Schätze aller Länder offenstanden und der sich mit ihrer Schönheit und Weisheit reich beladen hat. Aber jene Unrast des äußern Aufenthaltes deutet doch auf eine schmerzliche Heimatlosigkeit, und wir ahnen, wieviel Traurigkeit und bleierne Schwere über ein solches fast zielloses Umherziehen in der trostlosen Banalität, Häßlichkeit und Herzlosigkeit heutiger Metropolen sich legen muß, und daß Brigges Seufzer aus dem Tagebuch des Dichters stammen könnte: „Und man hat niemand und nichts und fährt in der Welt umher mit einem Koffer und mit einer Bücherkiste und eigentlich ohne Neugierde. Was für ein Leben ist das eigentlich: ohne Haus, ohne ererbte Dinge!"

Einen äußeren bürgerlichen Beruf übte der innerlich zur Kunst Berufene nur kurze Zeit aus, und gewiß nur widerwillig.

als Redaktor. Aber fördernd und ihm wesensgemäß war seine Stellung in Paris als eine Art von Privatsekretär des Bildhauers Rodin.

Solche Dichter gleichen nicht den Fixsternen oder Planeten, sie beschreiben die unberechenbaren Bahnen aufleuchtender und verschwindender Meteore. Es fehlt die feste Einreihung in das soziale Gefüge. Das Geschick des Wurzellosen tönt aus der ergreifenden Klage:

Der Letzte.

Ich habe kein Vaterhaus,
und habe auch keines verloren;
meine Mutter hat mich in die Welt hinaus
geboren.
Da steh' ich nun in der Welt und geh'
in die Welt immer tiefer hinein,
und habe mein Glück und habe mein Weh
und habe jedes allein.
Und bin doch manch eines Erbe.
Mit drei Zweigen hat mein Geschlecht geblüht
auf sieben Schlössern im Wald,
und wurde seines Wappens müd'
und war schon viel zu alt; —
und was sie mir ließen und was ich erwerbe
zum alten Besitze, ist heimatlos.
In meinen Händen, in meinem Schoß
muß ich es halten, bis ich sterbe.
Denn was ich fortstelle,
hinein in die Welt,
fällt,
ist wie auf eine Welle
gestellt.

*

Heimat, Familie, Beruf — diese Bindungen nach außen fehlen dem Romantiker ja nur, weil er innerlich nirgendwohin

gehört, weil er ein Fremdling ist auf der rauhen Erde. Rilke ist ein Romantiker von Naturanlage, und da er in seinen ersten Schöpfungen noch nicht viel anderes ist als ein reiner Romantiker der Neuzeit, mit österreichischer Färbung freilich, und die persönlichen Züge noch nirgends geschärft hervortreten, gleicht sein literarisches Jugendporträt dem seines Landsmannes und (bloß durch ein Jahr getrennten) Zeitgenossen Hugo von Hofmannsthal wie dem eines Bruders.

Sie sind die Dichter der Ahnungen, Dämmerungen und Witterungen, des schmächtigen Vorfrühlings und des hilflosen Herbstes, der schüchternen Sehnsüchte und entgleitenden Erinnerungen, der Träume und Möglichkeiten: weil sie die Dichter des Unwirklichen sind. Für sie ist Lebensrealität das Lastende, das Unerträgliche und Zermalmende, „da doch das Leben gemacht ist aus Gemeinem durch und durch" und „schwerer als das Schwere von allen Dingen". Jenes Wort steht in des Wieners *Hochzeit der Sobëide*, dieses in der Szene des Pragers *Die weiße Fürstin*. Aus zu zartem Stoff haben die lyrischen Naturen Hofmannsthal und Rilke diese beiden (und andere) Gebilde gewoben, um mehr zu geben als Scheindramen, denn aus zu zartem Stoff sind ihre Menschen, als daß sie die „harte Bühne Wirklichkeit" betreten könnten. Oder täten sie's: sie zerbrächen an dieser Härte.

Sich selber fremd, „dem Weitesten verlobt", warten sie erst, halb hoffend, halb fürchtend.

> Ich ahne jetzt erst, daß das Leben droht.
> Daß das nicht Leben war, das sanfte Sein,
> das sich mir bot —
> wer lebt, ist traurig, hilflos und allein
> mit sich, mit Sorge, Angst, Gefahr und Tod.

Und sie haben doch ihr wahres Dasein in eben diesem Warten!

> Es hat fast nichts zu sagen,
> ob einer wachte oder schlief —
> er hat sein ganzes Leben doch getragen.

Denn — ein drittes Wort aus der *Weißen Fürstin* —: Träume.

> . . . sind doch ewig in uns eingewebt.
> Bedenk', ist irgend Leben mehr erlebt
> als deiner Träume Bilder? Und mehr dein?
> Du schläfst, allein. Die Türe ist verriegelt.
> Nichts kann geschehn. Und doch, von dir gespiegelt,
> hängt eine fremde Welt in dich hinein.

Könnten nicht Hofmannsthals Verse von den Träumen diesen unvermerkt angereiht werden?

> Das Innerste ist offen ihrem Weben,
> Wie Geisterhände in versperrtem Raum
> Sind sie in uns und haben immer Leben.

Die „Weiße Fürstin“ hat sich gespart, aufgehoben für „Eine Nacht des Glücks“. Aber das Schiff, das den Geliebten trägt, gleitet vorüber und in die Ferne, ohne daß sie winkend das Zeichen zu geben vermag. Und in eine schmerzlich große Gebärde sehnsüchtigen Nachschauens — die Duse könnte so übers Meer sehn — mündet das Gedicht. So wird ein Wunsch zunichte! Und doch: hätten wir nicht mehr gezittert für die Fürstin, wenn das Schiff angelegt, wenn die große Stunde sich ihr erfüllt hätte? Wäre ihr nicht geschehen wie der Sobëide, die den Geliebten fand?

> . . . So bitter ist das Leben:
> ihr ward ein Wunsch erfüllt: die eine Tür,
> an der sie lag mit Sehnsucht und Verlangen,
> ihr aufgetan — und so kam sie zurück
> und trug den Tod sich heim, die abends ausgegangen —
> wie Fischer, Sonn' und Mond auf ihren Wangen
> den Fischzug rüsten — um ein großes Glück.

„Am Leben hin“, nicht ins Leben hinein schreiten Rilkes Gestalten. Und wer nicht für das „Leben“ geschaffen ist, das tägliche und tüchtige, das gemeinsame und gemeine, dem ist besser, sich nicht hineinzudrängen, noch hineingezogen zu werden, sondern das Gefühl der F r e m d h e i t wie eine

Fahne darüber hochzuhalten, und, ohne sich zu binden und einzuwurzeln, als einsamer Wanderer zwischen den tausend Erscheinungen des äußeren Lebens hinzugehen. Solche schwermütig hoheitsvollen Fremdlinge reden aus den Gedichten der beiden.

> Wie einer, der auf fremden Meeren fuhr,
> so bin ich bei den ewig Einheimischen;
> die vollen Tage stehn auf ihren Tischen,
> mir aber ist die Ferne wie Figur.

So hebt *Der Einsame* Rilkes an. Und so beschließt Hofmannsthal die *Ballade des äußern Lebens*, das in tausendfacher verwirrender Erscheinungsform vorüberzog:

> Was frommt das alles uns und diese Spiele,
> Die wir doch groß und ewig einsam sind
> Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?
> Was frommt's, dergleichen viel gesehen haben?
> Und dennoch sagt der viel, der „Abend“ sagt,
> Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt,
> Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.

Der Wanderer Rilke hat keine Wanderlust; eher noch Wanderlast und -fluch. Er macht sich nicht mit gutem Appetit an die Herrlichkeit der Welt; er schaut, aber nicht mit der Sinnenfreude frischer Augen, etwa in der Art Gottfried Kellers oder des Türmers im „Faust“: „zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt . . . gefällt mir die Welt!“. Sie gefällt ihm kaum. Sein Anschauen wird zum Durchschauen, zum Erkennen. Man spürt heraus: beobachten ist ihm ein Zwang, oft eine Qual, so wie es Thomas Mann beschreibt: „Daß alles Gestalten, Schaffen, Hervorbringen Schmerz ist, Kampf und kreißende Qual, man weiß es vielleicht . . . Daß aber auch die Erkenntnis, jene künstlerische Erkenntnis, die man gemeinhin als ‚Beobachtung‘ bezeichnet, wehe tut — weiß man auch das? Die Beobachtung als Leidenschaft, als Passion, Martyrium, Heldentum — wer kennt sie? . . . Eines Tages hörte

ich einen Dichter sagen: ‚Sehen Sie mich an! Ich sehe nicht übermäßig munter aus, wie? Ein bißchen alt und scharfzügig und müde, nicht wahr?‘ Nun, um von der ‚Beobachtung‘ zu reden, so ließe sich ein Mensch denken, der, von Haus aus gutgläubig, sanftmütig, wohlmeinend und ein wenig sentimental, durch die beobachtende Hellsicht ganz einfach aufgerieben und zu grunde gerichtet würde.“

In erster Linie ist Rilke unfreiwilliger Beobachter — durch die Überfeinerung der Sinne. Man muß an Malte Laurids Brigge denken. Der Großstadtlärm raubt seinen empfindlichen Ohren den Schlaf; das Leben aller seiner Nachbarn, mit denen er kaum ein Wort gewechselt hat, errät er wider Willen so sehr, daß er es gleichsam mitleben muß; mit unerhörtem Argwohn liest er die Empfindungen der anderen auch ihm gegenüber heraus.

Oder ein einziger Blick in die Eingeweide eines halb abgetragenen Pariserhauses wird ihm zum Martyrium, mit überscharfem Geruchsorgan nimmt er einen Augenblick lang die Ausdünstung des Gebäudes auf und unterscheidet mit entsetzlicher Genauigkeit die Zusammensetzung dieses Geruchs in alle Einzelheiten: ein ganzes Epos der Fäulnis konzipiert er im Nu. „Man wird sagen, ich hätte lange davor gestanden; aber ich will einen Eid geben dafür, daß ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt habe, denn das ist das Schreckliche, daß ich sie erkannt habe . . . Ich war etwas erschöpft nach alledem, man kann wohl sagen angegriffen.“

Drei Sonderzüge von Rilkes rezeptivem Verhalten zu den äußeren Eindrücken — und alle sind typisch für die modernen Dichter — seien aus diesem Beispiel herausgeholt: die Schmerzhaftigkeit, das Intuitive und das Symbolische.

Daß Beobachtung wehe tut, dieses Wort Thomas Manns wird überboten durch eines von Balzac: Beobachtung entstehe doch nur aus Schmerz, und darum verstünden nur die verkannten Seelen und die Armen es, zu beobachten, weil alles sie erschüttere. Ein solcher, sogar willentlich Verkannter und Armer und dazu bei innerer Feinheit äußerlich Notleidender

ist Malte Laurids Brigge. Nicht umsonst heißt es schon nach den ersten Seiten seiner Passionsgeschichte, er lerne sehen, es gehe alles tiefer in ihn ein; und wenn er bald darüber mächtig erstaunt, wie es denn möglich sei, „daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt habe", daß Jahrtausende immer an der Oberfläche blieben, so steigt dieser Gedanke in ihm auf, weil er ein so unheimlich gelehriger Schüler in der Leidensschule des Beobachtens ist.

Und wieder könnte Rilke ein Wort Balzacs für sich in Anspruch nehmen: „Bei mir ist die Beobachtung schon intuitiv geworden. Ohne den Körper zu vernachlässigen, durchdringt sie die Seele, oder vielmehr, sie faßt so sehr die äußeren Details an, daß sie über sie hinausreicht." Er hat eine letzte Verfeinerung der Sinne und Nerven, die an Hellsichtigkeit, an die überschärften Sinne der Hungernden grenzt. Das Sehen wird zum Schauen, zum Durchschauen. Er hat jene Mauer „erkannt"; die Gebärde eines blinden Verkäufers, die Haltung eines Vorübergehenden verrät ihm ein ganzes Schicksal. Es ist „viel mehr und viel weniger als Mitleid: ein ungeheueres Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe". Dieses Wort steht in dem „*Brief*", den Hofmannsthal einem jungen englischen Dichter an seinen Zeitgenossen Lord Bacon schreiben läßt und der gleichsam um drei Jahrhunderte vordatiert ist, denn er bedeutet nicht weniger als die subtilste Psychologie des Dichters von heute. Jenes Anteilnehmen beschränkt sich nicht bloß auf das Beseelte, es erstreckt sich unbegrenzt, selbst auf die toten Dinge. „Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden", so heißt die Parallele in Hofmannsthals *Brief* zu dem Wort in Brigges Tagebuch: „ich habe die Mauer erkannt". Und eines seiner Gedichte beginnt Rilke: „Auf einmal weiß ich viel von den Fontänen." Auf einmal, durch plötzliches Hineinversetztwerden, weiß er viel von jedem Schicksal, von jedem Gegenstand. Des Dichters Teil, mit Hofmannsthal zu sprechen, ist „mehr als dieses Lebens

schlanke Flamme oder schmale Leier". Er ist „dem Weitesten verlobt"; mit seinen Sinnen, wie mit Vögeln, reicht er in die fernsten Himmel; seine Witterung, sein Vorverfühl vergleicht er der Fahne am Turm:

Ich ahne die Winde, die kommen, und muß sie leben,
während die Dinge unten sich noch nicht rühren.

Ja, Rilke scheint es in solchen Stunden der Divination, daß sein Ich sich in den Dingen löse.

Kann mir einer sagen, wohin
ich mit meinem Leben reiche?
Ob ich nicht auch noch im Sturme streiche
und als Welle wohne im Teiche,
und ob ich nicht selbst noch die blasse, bleiche
frühlingfrierende Birke bin?

Endlich wachsen diese dichterischen Offenbarungen über den Gegenstand, der sie erweckt, hinaus ins Symbolische. Unwillkürlich wird das Geschaute zum Sinnbild. Der Tagebuchschreiber Rilkes erkennt in jener zerfallenden Mauer Zerfall und Fäulnis überhaupt, nicht anders als der Briefschreiber Hofmannsthals in den vergifteten Mäusen, oder der Jüngling (in einem seiner Gedichte) im Umgarnen einer Spinne die ganze Grausamkeit des Daseins. Und er begreift die Gefahr, die den Dichtern drohe, „der symbolischen Gewalt der Dinge zu unterliegen".

Eine solche Impressionabilität mag pathologisch sein; sie bedeutet für den allen Eindrücken wehrlos Preisgegebenen und von den Eindrücken Überwachsenen eine fortwährende äußerste Nervenreizung, und er wird, besonders wenn er kein Riese an Vitalität wie Balzac, sondern ein rasch ermüdender Mensch wie Rilke ist, jenen Reaktionen des Erlöschens, der Leere, des Kleinmuts und der Kraftlosigkeit verfallen, unter denen Hofmannsthals Briefschreiber ohnmächtig verstummt.

Aber was vielleicht den Dichter aufreibt, kommt zuvor der Dichtung zu gute. Die Künstler sind hier die Pioniere und Märtyrer der Entwicklung, auf Kosten des Gleichgewichts

einseitig Gesteigerte. Nicht unmöglich, daß sich einmal diese Überfeinerung mit Gesundheit vertragen wird.

Rilke ist ein Wunder an S e n s i b i l i t ä t, oder mindestens ist es noch kaum einem geglückt, ebenso zarte seismographische Erschütterungen zu registrieren, in Worten festzuhalten und zu übermitteln. Fähig, alles in sich aufzusaugen, im Geiste zu besitzen, muß er als Wanderer „unbegehrend die Dinge hinlassen, tiefer wissend, daß man nirgends bleibt". So ist er reich und arm zugleich, überall und nirgends zu Hause. Er kennt kein Halten und Besitzenwollen, sondern nur ein unbegehrendes und doch zartesten Anteil nehmendes Spiegeln, das den Begriff des Eigentums vertieft und verinnerlicht. In den Augenblicken des intensivsten dichterischen Schauens „wird eine nichtige Kreatur, ein Hund, eine Ratte, ein Käfer, ein verkümmerter Apfelbaum, ein sich über den Hügel schlängelnder Karrenweg, ein moosbewachsener Stein mir mehr als die schönste, hingebendste Geliebte der glücklichsten Nacht mir je gewesen ist". Fast wörtlich klingen diese Zeilen aus jenem fingierten Dichterbriefe Hofmannsthals an das Gedicht von Rilke an, worin die seelische Grundverfassung zum Ausdruck kommt, aus der die eine Hälfte seines Werkes, die sich in den *Neuen Gedichten* am reinsten darstellt, entstanden ist:

D e r F r e m d e.

Ohne Sorgfalt, was die Nächsten dächten,
die er müde nicht mehr fragen hieß,
ging er wieder fort; verlor, verließ —.
Denn er hing an solchen Reisenächten

anders als an jeder Liebesnacht.
Wunderbare hatte er durchwacht,
die, mit starken Sternen überzogen,
enge Fernen auseinanderbogen
und sich wandelten wie eine Schlacht;

andre, die mit in den Mond gestreuten
Dörfern, wie mit hingehaltnen Beuten,

sich ergaben, oder durch geschonte
Parke graue Edelsitze zeigten,
die er gerne in dem hingeneigten
Haupte einen Augenblick bewohnte,
tiefer wissend, daß man nirgends bleibt;
und schon sah er bei dem nächsten Biegen
wieder Wege, Brücken, Länder liegen
bis an Städte, die man übertreibt.

Und dies alles immer unbegehrend
hinzulassen, schien ihm mehr als seines
Lebens Lust, Besitz und Ruhm.
Doch auf fremden Plätzen war ihm eines
täglich ausgetretnen Brunnensteines
Mulde manchmal wie ein Eigentum.

*

Hierzu ist C. F. Meyers Epilog-Gedicht „Ich bin ein Pilgerim und Wandersmann“ keine zufällige Parallele. Reisende sind beide Dichter im wörtlichen Sinn. Hätte Rilke wie der Schweizer seine Gedichte zu Gruppen zusammengestellt, auch er könnte eine von ihnen „Reisen“ überschreiben. Selbst der Ort ist wie in einem Reisetagebuch notiert: Petersburg, Nordsee, Gent, Brügge, Chartres, Dijon, Neapel, Capri, und, besonders häufig, Paris und Venedig, die Städte, die ja auch Meyer lange auf sich einwirken ließ.

An den verschiedensten Orten die verschiedensten Dinge. Vor allem Kunst und Landschaft. Er ringt mit dem Bildhauer, wie C. F. Meyer; wenn dieser Michelangelos Statuen oder einen antiken Sarkophag nachdichtet, so Rilke archaische Torsos, gotische Skulpturen, Portale, Fensterrosen, ganze Dome. Eine Vorstufe zu diesen kunstvollen Gedichten bedeutet sein *Rodin-Buch,* um dessen geniales Einfühlungs- und Ausdrucksvermögen ihn unsere besten Kunstschriftsteller beneiden müssen.

Unverkennbar ist auch die Bildung von Rilkes Auge an der Malerei, deren Einfluß auf die Poesie der letzten

zwanzig Jahre überhaupt kaum hoch genug anzuschlagen ist. Wie ein Platz in einer kleinen einsamen Stadt träumt, wie ein paar Menschen abends auf einem Balkon sitzen, ein fruchtbeladenes Schiff auf dem Meer zieht, eine Frau aus erleuchtetem Zimmer tritt — das ist in Farbe und Atmosphäre gleich auserlesen malerisch.

Nicht anders als der bildenden Kunst hat Rilke der Landschaft eine Station seines Lebens eingeräumt, den Aufenthalt in der norddeutschen Landschafterschule, und auch daraus ist ein Dokument hervorgegangen: die liebevolle und tiefsinnige Schrift über *Worpswede*. Immerhin, in die freie Natur führen die „Neuen Gedichte" seltener als in die kunstvoll stilisierte, in Parke, die noch von „Königen Gesetze annehmen, als verletzte sie das Ungefähr" unbeschnittenen Wachstum; und besonders für den welkenden französischen Garten, wo die schwermütige Stimmung des Alterns Kultur und Natur gemeinsam heimsucht, hat Rilke nicht weniger Vorliebe als Hofmannsthal oder George.

Alles Auserlesene, woran der wissende Blick eines Wanderers stößt, formt sich in Verse: die Sonnenuhr, welche die Stunde zu verschweigen beginnt, wenn der Schatten der Herrin sich über sie beugt; die Toten in der Morgue, mit den Augen, die hinter den Lidern ungewandt hineinschauen; oder jene anderen Augen, auf denen „Licht von außen ist, wie auf einem Teich". Ist das unendlich schwer zu Definierende in Haltung und Bewegung eines *Erblindenden* zarter und doch bestimmter auszudrücken?

Sie saß so wie die anderen beim Tee.
Mir war zuerst, als ob sie ihre Tasse
ein wenig anders als die andern fasse.
Sie lächelte einmal. Es tat fast weh.

Und als man schließlich sich erhob und sprach
und langsam und wie es der Zufall brachte
durch viele Zimmer ging (man sprach und lachte),
da sah ich sie. Sie ging den andern nach,

verhalten, so wie eine, welche gleich
wird singen müssen und vor vielen Leuten;
auf ihren hellen Augen die sich freuten
war Licht von außen wie auf einem Teich.

Sie folgte langsam und sie brauchte lang,
als wäre etwas noch nicht überstiegen;
und doch: als ob, nach einem Übergang,
sie nicht mehr gehen würde, sondern fliegen.

Das Allerflüchtigste hält Rilke fest: die Veränderung der Stimmung von Landschaft und Innenraum beim Nahen eines Sommerregens; das Allerbewegteste: den wirbelnden spanischen Tanz. In fremde Seelen lebt er sich hinein: in das suchende Gesicht des Hundes, der, nicht ausgestoßen und nicht eingereiht in die menschliche Welt, aufschaut „fast mit einem Flehen, beinah begreifend, nah am Einverstehen, und doch verzichtend"; er teilt die rührende Liebe Maeterlincks (über den er einen Essay schrieb) oder Hauptmanns (dem er eines seiner Bücher widmete) für das Hilflose, Dumpfe und Dämmernde; dann wieder charakterisiert er mit äußerster Zuspitzung die exotische Selbstgefälligkeit der Papageien oder die preziöse Zartheit der Flamingos und führt hinauf bis zu den treffsicheren Portraits werdender Menschlein oder reifer Menschen: dem eigenen, dem des Vaters, oder dem schmerzlichen Bildnis mit den schönen blinden Händen, die, wenn es gleich nicht gesagt ist, niemandem gehören können als der Duse.

Er wandert durch die Länder, er wandert durch die Zeiten. Über die glänzenden Epochen, in denen C. F. Meyer den Schritt anhält, ja über die Grenzlande des Historischen hinaus, in die dunkeln und dämmernden Vorzeiten, wo sagenhafte Gestalten sich wie Gebirge in michelangelesker Größe und Ernst erheben. Er läßt die Visionen von Propheten und Sibyllen aufsteigen, nähert sich den alttestamentarischen Rätseln, etwa dem umdüsterten Saul, preist die tiefgesättigte Ruhe des *Buddha* in drei Gedichten:

Als ob er horchte. Stille: eine Ferne . . .
Wir halten ein und hören sie nicht mehr.
Und er ist Stern. Und andre große Sterne,
die wir nicht sehen, stehen um ihn her.

O er ist alles. Wirklich, warten wir,
daß er uns sähe? Sollte er bedürfen?
Und wenn wir hier uns vor ihm niederwürfen,
er bliebe tief und träge wie ein Tier.

Denn das, was uns zu seinen Füßen reißt,
das kreist in ihm seit Millionen Jahren.
Er, der vergißt, was wir erfahren,
und der erfährt was uns verweist.

Gleich anderen neuen Dichtern zieht ihn die Gestalt Christi an, oder vielmehr er schafft eine eigene Gestalt; wie Dehmel singt er die Liebe der Magdalenerin, wie Dehmel legt er die dunkle Stunde im Ölgarten als die Krise, ja fast den Bankerott des Heilands aus, der, von Menschen und Gott verlassen, sich selbst verloren hat. Eine Rilke verwandte Welt ist die der frühchristlichen Ekstatiker: der ägyptischen Maria, des duldenden Sebastian, des erdentrückten Säulenheiligen, der mit wilden Gebärden in den Himmel greift. Mit mythischen Gestalten und Fabelwesen — Leda, den Sirenen, dem Einhorn — bevölkert er seinen Bildersaal, daß uns so fremd und unheimlich zu Mute wird, wie in den stillen und kühlen Sälen des Museé Moreau.

Was wäre ihm fremd und unzugänglich? Harald, jener „Letzte" seines Geschlechts ahnt (weil er es selbst im Grunde ist), was es heißt, Künstler sein: „Vielleicht hat man dann alles in sich, vielleicht gibt es dann nichts, das man nicht in sich hat." Tausend Dingen gibt Rilke sich hin, allem, was nicht banal, alltäglich und gewöhnlich ist. Aber was wäre ihm alltäglich und ohne Rätsel? Eine Vorstadtstraße, eine Bettlerhand ist ihm so geheimnisvoll wie eine orphische Sage, beunruhigt ihn so tief wie seinen Brigge. Freilich, er bohrt sich

gern in die abgelegensten Bezirke, er deckt die alten Hetärengräber auf, er schlägt uns — dies als Beispiel — tief in den Bann exotischer Magie, wie den Zuschauer seiner *Schlangenbeschwörung:*

Wenn auf dem Markt, sich wiegend, der Beschwörer
die Kürbispfeife pfeift, die reizt und lullt,
so kann es sein, daß er sich einen Hörer
herüberlockt, der ganz aus dem Tumult

der Buden eintritt in den Kreis der Pfeife,
die will und will und will und die erreicht,
daß das Reptil in seinem Korb sich steife,
und die das Steife schmeichlerisch erweicht,

abwechselnd immer schwindelnder und blinder
mit dem, was schreckt und streckt, und dem, was löst —;
und dann genügt ein Blick: so hat der Inder
dir eine fremde eingeflößt,

in der du stirbst. Es ist als überstürze
glühender Himmel dich. Es geht ein Sprung
durch dein Gesicht. Es legen sich Gewürze
auf deine nordische Erinnerung,

die dir nichts hilft. Dich feien keine Kräfte,
die Sonne gärt, das Fieber fällt und trifft;
von böser Freude steilen sich die Schäfte,
und in den Schlangen glänzt das Gift.

Er neigt zum Seltsamen, zum Grausigen, Verworrenen und Perversen, und Gedichte wie *Das Jüngste Gericht, Jonathan, Abisag, Leichenwäsche* sind trotz der Souveränität der Behandlung mehr Wunderlichkeiten als Wunder. Dennoch ist er weniger Raritätenkünstler und Geschmäckler als Hofmannsthal, der in seinen prosaischen Schriften ein Genießer aller Kulturen, in seinen Dramen ein Nachahmer aller Kulturen ist und sein Ich in alle Himmelsrichtungen zerstreut. Rilke verliert sich nicht so an das Fremde, er assimiliert es sich; Hof-

mannsthal eignet sich alle Formen an, Rilke allen Stoff und Gehalt; Hofmannsthal redet oft künstlich in fremden Sprachen, Rilke kunstvoll immer in der Seinen: mehr eine seelische Tat, als eine artistische.

Wie jene Gruppe „Reisen", so ließen sich auch die anderen von Meyers lyrischer Sammlung: „G ö t t e r", „G e n i e s", „M ä n n e r", aus Rilke zusammenstellen, und wie man beider Verse über Venedig nebeneinanderhalten mag, so vergleiche man etwa das Motiv der Berufung: zur Kunst bei Meyer *(In der Sistina)*, zur Religionsgründung bei Rilke *(Berufung)*. Hier sind Schicksale in e i n e r Situation einbefangen. Es sind unentfaltete, zum Stillstand gebrachte, in e i n e n Moment plastisch geballte Balladen — oder vielleicht ein Ersatz für die Ballade, die sich in ihrer älteren Art überlebt zu haben scheint. Schon in den Tagen der Klassiker und Romantiker lockte sie vornehmlich mit volkstümlichen Reizen und ihre Stoffe gehörten oft dem Interessekreis einer primitiveren Vergangenheit an. Die Modernen zeigen sich beidem abgeneigt; auch auf den episch-dramatischen Ablauf legen sie kein Gewicht. Es geschieht nichts, der Zustand wird nicht zum Vorgang, keine Spannung wird gelöst in dem Gedicht vom *Dogen*: das Merkmal ist nicht ein Ausbrechen, sondern ein Beherrschen, und doch ist ein Schicksal einbefangen.

Fremde Gesandte sahen, wie sie geizten
mit ihm und allem, was er tat;
während sie ihn zu seiner Größe reizten,
umstellten sie das goldene Dogat

mit Spähern und Beschränkern immer mehr,
bange, daß nicht die Macht sie überfällt,
die sie in ihm (so wie man Löwen hält)
vorsichtig nährten. Aber er,

im Schutze seiner halbverhängten Sinne,
ward dessen nicht gewahr und hielt nicht inne,
größer zu werden. Was die Signorie

in seinem Innern zu bezwingen glaubte,
bezwang er selbst. In seinem greisen Haupte
war es besiegt. Sein Antlitz zeigte wie.

Und so stellt Rilke den Abenteurer, nicht seine Abenteuer heraus; nicht den Vorgang der Entführung, sondern die Empfindung der Entführten; im *St. Georg* keinen Drachenkampf, im *Ölbaumgarten* keine Schergen und Engel, sondern nur seelisches Ringen. Und selbst in längeren „erzählenden" Gedichten, wie *Orpheus, Alkestis,* fängt er Gebärden in einer Momentaufnahme oder bohrt sich in die Seelen der Beteiligten. Dennoch legen wir das Buch mit denselben Empfindungen weg wie eine Novellensammlung, erfüllt von seltsamen Geschicken und unerhörten Begebenheiten, gesättigt mit dem Reichtum der Welt.

Große zyklische Novellenwerke repräsentieren und suggerieren durch die Vielzahl der vorgeführten Erscheinungen gleichsam in Verkürzung die Totalität der Welt. Bei Rilke fühlen wir — in der Lyrik vielleicht zum erstenmal — eine ähnliche Absicht, nur daß er die Welt, nicht wie es der erzählenden Gattung wesensgemäß ist, im Geschehen, sondern in Gestalten, nicht in Schicksalen, sondern in Existenzen, nicht in Bewegung, sondern im Sein dar- und hinstellt. Wie in einem ungeheueren Arsenal, einer Galerie häuft es sich von schaubaren Dingen, Dingen im engsten wie im weitesten Sinn des Wortes, toten und lebendigen Dingen, hundertfachem Natur- und Phantasiegebild, Landschaft und Menschenwerk, Gewächs und Menschengestalt. Wille zu e n z y k l o p ä d i s c h e m U m f a s s e n ist spürbar, trotz der Begrenzung der Wahl: denn diese verrät die starke Subjektivität der auslesenden Persönlichkeit — und trotz der Begrenzung der Zahl: ebensogut wie es zweimal hundert solcher Gedichte sind, könnten es deren vielmal hundert sein — oder noch werden!

*

Eine Fülle von Gesichten geht an uns vorüber, aber aus diesem selbstgeschaffenen W e l t b i l d hat sich der Dichter

nach der Art des strengen Romanciers oder des Dramatikers ein für allemal zurückgezogen. Von seinem I c h ist in den fast zweihundert *neuen Gedichten* nicht e i n mal die Rede. Diese Lyrik ist kein Bekenntnis, nicht der Ausdruck des Gefühls, der Freuden, Leiden und Kämpfe der dichterischen Person. Sie ist sachlich, ist Darstellung der Außenwelt; nicht um ein Subjekt, sondern um Objekte gebaut.

Der Eröffner dieser unpersönlichen g e g e n s t ä n d l i c h e n L y r i k ist C. F. Meyer. Mögen es Hemmungen der Furcht und der Schamhaftigkeit gewesen sein, die ihn davon abgehalten haben, das starke Gefühlserlebnis wieder aufwachen zu lassen und unmittelbar in Lebenswärme entblößt zu zeigen: mit dieser Schwäche war Kraft gepaart, oder es ist eine Kraft daraus erwachsen. Sein Ziel war, die Empfindung in ein Bild umzusetzen, und so ist in der Tat nach Franz Baumgartens Wort seine Gedichtsammlung ein Buch der Bilder und kein Liederbuch geworden. Gleich schaubar ist Rilkes Lyrik, sie löst erst indirekt durch das Medium des Auges Empfindung oder doch Stimmung aus und befolgt so in einem höchsten Sinne Goethes „Bilde, Künstler, rede nicht!“.

Es ist ein bedeutungsvoller und schicksalsmäßiger Umstand, daß Rilke, der Meister dieser bildhaften Lyrik, bei dem größten Bildhauer seines Jahrhunderts jahrelang lebte, ja wahrhaft in die Schule ging. Ihm hat er als Dank einen Band seiner *Neuen Gedichte* gewidmet, und er bekennt, daß Rodin ihm „alles gelehrt hat, was ich vorher noch nicht wußte, und mir alles, was ich wußte, geöffnet hat durch sein stilles, in unendlicher Tiefe vor sich gehendes Dasein, durch seine sichere, durch nichts erschütterte Einsamkeit, durch sein großes Versammeltsein um sich selbst und sein wachsendes Altern, in dem alle Dinge zusammengeschlossen sind“. Rodin nennt er nebst Jacobsen seinen Meister; an beiden preist er „dieses eindringliche, hingebungsvolle Schauen der Natur. Beide haben die Macht, das Geschaute in tausendmal gesteigerte Wirklichkeit umzubilden“.

Und um es selber darin weit zu bringen, macht Rilke, der

doch mit unwillkürlich-intuitivem Schauen voll begabte, aus der Beobachtung erst noch eine lange, ernste Arbeit, wie es der bildende Künstler tut; was er von Rodins gewissenhaftem und unablässigem Studium des Modells sagt, erinnert daran, wie er selbst unermüdlich in den Pariser Jardin des Plantes vor das Gitter des *Panthers* zurückkehrte, bis er ihn mit seinen Worten gebändigt hatte:

> Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
> so müd geworden, daß er nicht mehr hält.
> Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
> und hinter tausend Stäben keine Welt.
>
> Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
> der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
> ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
> in der betäubt ein großer Wille steht.
>
> Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
> sich lautlos auf. — Dann geht ein Bild hinein,
> geht durch der Glieder angespannte Stille —
> und hört im Herzen auf zu sein.

Seines Gegenstandes mit dem gegebenen Material — der Sprache — Herr werden, herausmeißeln, charakterisieren, nuancieren, das ist Rilkes eigentliche künstlerische Arbeit.

Diese visuelle Lyrik eines Rilke und eines C. F. Meyer zieht gleichsam nur die letzte Konsequenz (eine Konsequenz, die vielleicht aus dem eigentlichen Gebiet der Dichtung hinausführt), wenn sie die b i l d e n d e K u n s t selbst, die Malerei und namentlich die Plastik, zum Vorwand und Vorwurf nimmt, und es ist mehr als Zufall, daß die beiden Dichter dieselben Marmorbecken im Borghese-Park in Versen nachgestalteten, wobei freilich auch gleich der Gegensatz von Meyers herberer, architektonisch einfacher und Rilkes weicher, malerisch reicher Art sich auftut. Oder vielleicht ist es genauer, zu sagen: beide sind Plastiker, aber jener im Sinne der klar umreißenden,

knappen Antike, dieser im Sinn des vielflächig schimmernden Rodin, dessen Körper — um einen Ausdruck Rilkes auf ihn anzuwenden — „aus ihren Rändern ausbrechen wie ein Stern".

Der römische Brunnen.
(Von C. F. Meyer.)

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
in einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

Römische Fontäne.
Borghese.

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekannten Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächeln macht mit Übergängen.

Seele soll sich in Stein materialisieren, und die selbe Verhaltenheit, die der Schweizerdichter an Michelangelos Statuen preist:

Du öffnest, Sklave, deinen Mund,
Doch stöhnst du nicht. Die Lippe schweigt

. . . .

So sieht der freigewordne Geist
des Lebens überwundne Qual!

die stellt auch Rilke als Ziel für den Dichter hin:

O alter Fluch der Dichter,
die sich beklagen, wo sie sagen sollten,
die immer urteil'n über ihr Gefühl,
statt es zu bilden; die noch immer meinen,
was traurig ist in ihnen oder froh,
das wüßten sie und dürften's im Gedicht
bedauern oder rühmen. Wie die Kranken
gebrauchen sie die Sprache voller Wehleid,
um zu beschreiben, wo es ihnen wehtut,
statt hart sich in die Worte zu verwandeln,
wie sich der Steinmetz einer Kathedrale
verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut.

Der jung verstorbene Dichter, dem Rilke in einem schwermütig edlen *Requiem* diese Verse zuruft, hat den Weg zu jenem Ziel kaum unter die Füße genommen. Anders Rilke selbst. Er begann früh mit teilweise unbedeutenden Sammlungen — *Leben und Lieder, Larenopfer, Traumgekrönt, Advent, Mir zur Feier* —, die gerne unmittelbar seiner Lust, seinem Leid, seinen Stimmungen vor allem den Lauf ließen. Eine zarte, süße, leise, fast mädchenhafte Dichterstimme klagt müde, bisweilen etwas wehleidig, oder zittert in staunender Frage. Ein fast kinderhaft weiches Profil ohne deutliche Konturen verschwimmt im Schatten. Aber keimhaft leuchten viele Fähigkeiten auf. Und rasch ist aus dem Träumer ein S e h e r geworden. Als seinen Fortschritt stellt er selbst fest: „Immer verwandter werden mir die Dinge und alle Bilder immer angeschauter.“ Schon weit auf diesem Weg zeigt ihn das *Buch der Bilder;* freilich, ganz verwirklicht ist das Programm, das

im Titel liegt, noch nicht, erst die „Neuen Gedichte" bedeuten einen sieghaft erreichten Endpunkt.

Rilke hat damit eine allgemeine Entwicklung persönlich gleichsam biogenetisch wiederholt. Es ist sehr bezeichnend, daß seine ersten Verse ganz im Gegensatz zu den späteren ans Volkslied anklingen. Eins davon hat das böhmische Volkslied sogar zum Gegenstand und ahmt seine melancholisch süßen Molltöne nach. „Das ist doch tschechisch; es ist ja so traurig", heißt es in einer der *Prager Novellen.*

Mich rührt so sehr
böhmischen Volkes Weise,
schleicht sie ins Herz sich leise,
macht sie es schwer.

Wenn ein Kind sacht
singt beim Kartoffeljäten,
klingt dir sein Lied im späten
Traum noch der Nacht.

Magst du auch sein
weit über Land gefahren,
fällt es dir doch nach Jahren
stets wieder ein.

Daß Rilke bei diesen Weisen, die ihm so gut wie jedem andern gelangen, nicht bleiben konnte, ist leicht einzusehen. Für das, was er zu sagen hatte, reichte ihr Gefäß im entferntesten nicht aus.

Das Volkslied hat ausgespielt, seine Tradition ist unfruchtbar geworden. Seit Herder und dem jungen Goethe schien es der Nährboden aller besten Lyrik, w a r es noch zur Zeit der Romantik. Seiner Form und seines Tones bediente sich selbst noch ein Künstler, der seinem Geist im Innersten entgegengesetzt war: Heine — aber spielend, und nahm ihm so den besten Zauber, den der Echtheit. Storm gab ihm seine kunstmäßige Vollendung und damit einen Abschluß. Für manche wichtigen Gehalte, die das Lied nicht hatte fassen können, griff man frei-

lich schon seit langem zu anderen, importierten Formen, meist griechischer oder romanischer Herkunft. Aber in diesen Produkten des klassizistischen Goethe, Platens, Hölderlins, Leutholds und ihrer Zeitgenossen ist das fremde Element oft noch störend spürbar. Der erste Dichter, der die Anklänge an die künstlich klassizistische, wie an die naiv volksmäßige Lyrik durchgehends überwunden hat, ist C. F. Meyer. Unter den Deutschen ist er der eigentliche Vorgänger von Hofmannsthal, George, Rilke und der langen Reihe anderer Moderner, die sich freilich fast mehr noch von Frankreich und auch von England beeinflussen ließen.

* * *

Nur scheinbar sind die „Neuen Gedichte" weltlich. Nicht Weltfreudigkeit, nicht einmal Weltsehnsucht hat sie hervorgetrieben. Der Wanderer mit dem tiefen Blick und den mächtigen Worten ist kein Genießer, kein Weltmann, kein Mächtiger Er, der alles sieht, steht selbst im Verborgenen. Der Dichter der glänzenden Dinge ist ein unscheinbarer, mit grauem Wanderstaub bedeckter Pilger; der Dichter der Herrlichkeiten ein Armer. Bei allem Höchstmaß an Kultur ist Rilke im Grunde weltfeindlich. Der Dualismus seiner Anlage war in den ersten Werken kaum zu ahnen; in den *Neuen Gedichten* und im fast gleichzeitig veröffentlichten, wenn auch teilweise früher entstandenen *Stundenbuch* stehen die beiden Hälften seiner Natur voll ausgebaut einander gegenüber.

Der Umfang der beiden Sphären von Rilkes reifer Welt mag mit ein paar Stichworten fürs erste notdürftig abgesteckt werden: Tumult und Einsamkeit, Äußerlichkeit und Innerlichkeit, Reichtum und Armut, Sinnenglück und Seelenfrieden, Zerstreuung und Sammlung, Kultur und Natur, Überhebung und Demut, Kompliziertheit und Einfachheit, Lebensdrang und Todeshang. Zeit und Ewigkeit. Diese beiden Begriffsreihen lassen sich ohne Gewalt auf jenen Grundwiderspruch des Sinnlichen und Übersinnlichen zurückführen, den

wir mit den Symbolen W e l t und G o t t anzudeuten gewohnt sind.

*

Der Weg von der Welt zu Gott ist das Thema von Rilkes weitaus bedeutendster Prosaschrift: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.* Dieser Spätling eines verarmenden, in Auflösung begriffenen dänischen Adelsgeschlechtes war schon als Kind durch sein Blut zur Einsamkeit verurteilt. Nachdem der Tod die letzten äußeren Bande gelöst, lebt er ohne sichtliche Bestimmung als Sonderling vor sich hin, da, wo der Mensch der furchtbarsten Einsamkeit ausgeliefert ist: im Getümmel der Großstadt.

Und dieser Gegensatz — Brigges Verlassenheit im Tumult von Paris — umspannt eigentlich alles, was Rilke erstrebt und verwirft. Er, der in den meisten europäischen Metropolen gewohnt hat und dessen Geistesstruktur und Werk sich ohne die G r o ß s t a d t nicht denken ließe, verschweigt ihre positiven Werte, haßt sie, negiert sie und damit eigentlich die spezifische Lebensform und das Haupt unserer Gegenwart. Sie ist ihm repräsentativ für alles Weltliche und Zeitliche im üblen Sinn, sie ist die arge Welt, die große Babel. Hier ist Lärm, Schein, Veräußerlichung, Zerstreuung, Überhebung, Herzlosigkeit. Wenn schon die meisten der tiefen Dichter das Phänomen der Großstadt eher beklagen als preisen (und das sollte zu denken geben), so ist außer Tolstoi kaum einer, der ihr in so prophetisch zürnendem Ton seine Anklage zuschleuderte. Er klagt sie an: der unseligsten Unnatur. „Nichts von dem weiten wirklichen Geschehen", das sich um Gott bewegt, geschieht in ihnen; er klagt sie an des leeren Gleißens, der vergänglichen Eitelkeit. „Sie lügen mit Geräuschen und mit den Dingen, welche willig sind"; er klagt sie an der Verpöbelung und Verrohung; die harten Mächte des Geldes und der eisernen Maschinen sind die zeitgemäßen Herren und überwachsen den Menschen. Er klagt sie an: sie verbrauchen die Völker, sie entwürdigen die Zarten und Edeln im Joch sinnlosen Dienstes. Da ist die Angst, das müde Kämpfen, das

Verwelken und Hinabgleiten, das Verschwinden in Hospitälern und Särgen, jenes ganze Grauen des Elends, das auch für Brigge eine unsägliche Folter ist.

> Denn, Herr, die großen Städte sind
> Verlorene und Aufgelöste;
> wie Fluch vor Flammen ist die größte, —
> und ist kein Trost, daß er sie tröste,
> und ihre kleine Zeit verrinnt.
>
> Da leben Menschen, leben schlecht und schwer,
> in tiefen Zimmern, bange von Gebärde,
> geängsteter denn eine Erstlingsherde;
> und draußen wacht und atmet deine Erde,
> sie aber sind und wissen es nicht mehr.
>
> Da wachsen Kinder auf an Fensterstufen,
> die immer in dem selben Schatten sind,
> und wissen nicht, daß draußen Blumen rufen
> zu einem Tag voll Weite, Glück und Wind, —
> und müssen Kind sein und sind traurig Kind

*

Die großen, die „übertriebenen" Städte enthüllen vor allem den furchtbaren Kontrast von Reichtum und Armut. Aber beides ist hier nicht echt; die Reichen sind nicht reich, sie blähen sich nur in leerem Luxus ohne innere Kultur und Würde. Und die Armen sind bloß elend, sind nicht arm, sie müssen es erst wieder werden, erst wieder zu den Vorzügen der wahren Armut gelangen. Denn Rilke, in dessen Versen doch Städte, Paläste und Parke mit allen ihren Wundern prunken, verurteilt den Reichtum ähnlich wie Tolstoi oder Dostojewski als das Äußerliche, Veräußerlichende. Ja aller Besitz ist eine trügerische Illusion („man kann das Weib so wenig haben, als die Blume"), und alle Überflüsse sind Armut und armseliger Ersatz.

Doch wahre „Armut ist ein großer Glanz aus Innen". Sie ist Brigges Ziel, dem er sich in Demut entgegenmüht. Er

sträubt sich, wie die meisten es zuerst tun. Er fürchtet sich, zu den Fortgeworfenen, den Ganzgeringen zu gehören. „Es ist nicht, daß ich mich von ihnen unterscheiden will, wenn ich in besseren, von Anfang an meinigen Kleidern umhergehe und darauf halte, irgendwo zu wohnen. Ich bin nicht so weit. Ich habe nicht das Herz zu ihrem Leben . . . Diese Stadt ist voll von solchen, die langsam zu ihnen hinabgleiten." Aber als sein gottgewolltes Schicksal wird ihm immer deutlicher, „alles zu lassen und sie zu lieben"; willentlich gleitet er ins Elend. Auch das „Stundenbuch" klingt aus in eine Verherrlichung der Armut, aber so etwa, wie sie der heilige Franziskus verstand: als einen einfältigen, natürlichen, freudigen, liebenden und lächelnden Herzenszustand.

*

Als eine andere Verkörperung, ein anderes Symbol dieses großen Glanzes aus Innen, dieser einfachen und tiefen Schlichtheit preist Rilke an ungezählten Stellen die Kindheit.

> Es wäre gut, viel nachzudenken, um
> von so Verlornem etwas auszusagen,
> von jenen langen Kindheit-Nachmittagen,
> die nie so wiederkamen — und warum?

Rilkes Werke sind voll von diesem Nachdenken und Zurückrufen. Alle Inhalte und Stimmungen jener frühen Tage steigen auf:

Da geht durch seine Verse und Erzählungen als rührendste Gestalt die Mutter — vielleicht seine eigene, frühverlorene —, und nie werden seine Worte zarter und zitternder, als wo sie sagen, wie ihre weißen zerbrechlichen Hände über die Tasten gehen oder in alten Spitzen kramen, wie sie, selbst hilflos und lebensbang, zum Kinde spricht wie zum einzig Begreifenden und Verwandten. Mutter: das ist eins der heiligsten Worte unseres Dichters und sein tiefstes Symbol für Zuflucht und Zugehörigkeit, für Heimlichkeit und Geborgensein und gutes stilles Einverstehen.

Und da ist das süße Dämmern und die unaussprechliche Gewalt ersten Welterlebens, da ist der innere Reichtum, der die kleine Seele bis zum Rande füllt, das schwelgende Erwarten, aber auch das Bangen vor der Enttäuschung des Erwachsenseins, die frühzeitige Qual, für seine einsamen Erlebnisse keine Worte zu finden, oder — was noch schlimmer ist — kein Verständnis.

Kindheit.

Da rinnt der Schule lange Angst und Zeit
mit Warten hin, mit lauter dumpfen Dingen.
O Einsamkeit, o schweres Zeitverbringen . . .
Und dann hinaus: die Straßen sprühn und klingen,
und auf den Plätzen die Fontänen springen,
und in den Gärten wird die Welt so weit.
Und durch das alles gehn im kleinen Kleid,
ganz anders als die andern gehn und gingen —:
o wunderliche Zeit, o Zeitverbringen,
o Einsamkeit.

Und in das alles fern hinauszuschauen:
Männer und Frauen, Männer, Männer, Frauen,
und Kinder, welche anders sind und bunt;
und da ein Haus und dann und wann ein Hund,
und Schrecken lautlos wechselnd mit Vertrauen —:
O Trauer ohne Sinn, o Traum, o Grauen,
o Tiefe ohne Grund.

Und so zu spielen: Ball und Ring und Reifen
in einem Garten, welcher sanft verblaßt,
und manchmal die Erwachsenen zu streifen,
blind und verwildert in des Haschens Hast,
aber am Abend still, mit kleinen, steifen
Schritten nach Hause zu gehn, fest angefaßt —:
O immer mehr entweichendes Begreifen,
o Angst, o Last.

Und stundenlang am großen, grauen Teiche
mit einem kleinen Segelschiff zu knien;
es zu vergessen, weil noch andre gleiche
und schönere Segel durch die Ringe ziehn,
und denken müssen an das kleine bleiche
Gesicht, das sinkend aus dem Teiche schien —:
O Kindheit, o entgleitende Vergleiche.
Wohin, wohin?

Von solchem staunenden, unbegreifenden Daseinsgefühl der Kindheit führt ein kurzer Weg zu den ersten Gedichten von Rilkes jungem Landsmann Franz Werfel, der freilich die Kindheit nicht so sentimental, sondern in einer seltsamen Mischung von naiver und sentimentaler Empfindung herausbeschwört, und wenn sein erstes Buch der *„Weltfreund"* heißt, so ist Rilkes Kindergestalten schon der Zug der Weltflucht aufgedrückt, oder doch Weltfremdheit. Denn Rilke wird selbst zu jenen Kindern gehört haben, die, wie er sagt, „das Lächeln lernen, noch ehe sie das Lachen gekonnt haben", die (gleich dem kleinen Malte Laurids), im Gitterbettchen liegend, schon ihr schweres eingeborenes Schicksal vorahnen, ein Leben „voll lauterer, besonderer Dinge, die nur für Einen gemeint sind und sich nicht sagen lassen. Sicher ist, daß sich nach und nach ein trauriger und schwerer Stolz in mir erhob. Ich stellte mir vor, wie man herumgehen würde, voll von Innerem und schweigsam. Ich empfand eine ungestüme Sympathie für die Erwachsenen; ich bewunderte sie, und ich nahm mir vor, ihnen zu sagen, daß ich sie bewunderte". Und nun er erwachsen ist, bewundert er die Kinder, er, der nie ganz ein „richtiger" Erwachsener, nie ganz ein richtiges Kind war.

Mit jener fast religiösen Andacht, aus der etwa Karl Spitteler seine *Frühesten Erlebnisse* aufzeichnete, suchen auch Rilkes epische Gestalten den Quell ihrer Erinnerungen auf. Brigge, dem die Kindheit mit ihren Rätseln und Wundern zuerst noch „wie begraben" ist, dem sie gleichsam noch ungetan vorkommt, erreicht es am Ende wie eine Gnade, sie

in Rückschau nun ganz zu erleben. Und ebenso (in *Die Letzten)* flüchtet sich Malcorn beim Nahen seines Endes tief zurück in seine Anfänge, so daß der Kreis seines Daseins geheimnisvoll sich schließt. „Die Kindheit", sagt er, „ist ein Land, ganz unabhängig von allem. Das einzige Land, in dem es Könige gibt. Warum in die Verbannung gehen? Warum nicht älter und reifer werden in diesem Lande? Wozu sich gewöhnen an das, was andere glauben? Hat das etwa mehr Wahrheit, als das, was man glaubt im ersten starken Kindervertrauen?"

Heimweh, Sehnsucht wendet dem Dichter das Haupt zurück. Das Kind ist allem Besten näher, näher der Unschuld, der Armut, den Dingen, näher Gott. Das Bibelwort: „So ihr nicht werdet wie die Kinder . . ." macht sich Rilke schon in den „frühen Gedichten" zu eigen, und als tiefste Weisheit erscheint endlich die wiedergewonnene kindhafte Demut und Frömmigkeit.

> Du mußt das Leben nicht verstehen,
> dann wird es werden wie ein Fest.
> Und laß dir jeden Tag geschehen,
> so wie ein Kind im Weitergehen
> von jedem Wehen
> sich viele Blüten schenken läßt.

Oder:

> Meine beste Kraft soll sein wie ein Trieb,
> so ohne Zürnen und ohne Zagen,
> so haben dich ja die Kinder lieb.

Der Mensch muß wieder anfangen, wie als Kind, „weil sie, die Gott am Herzen hingen, nicht von ihm fortgegangen sind".

Darum verstehen auch die Kinder in müheloser Selbstverständlichkeit die Geschichten *Vom lieben Gott,* die Rilke einem beschaulichen Jugendfreund in den Mund legt, während der erwachsene, sich klug dünkende Alltagsmensch den Erzähler für nicht ganz richtig im Kopfe hält. Tiefe und humorvolle Ironie wird in diesem Buch, das der Dichter „An Große für Kinder erzählt", über die blind, stumpf und dünkelhaft

gewordenen Großen ausgegossen. Mit welcher Anstrengung und wie ungeschickt erleben sie die Dinge, die den Kleinen „so ganz mühelos und einfach geschehen"!

*

Und auch das Volk: die schlichte, unverbildete, ursprüngliche und irgendwo kindlich gebliebene Menschheit — im Gegensatz zum „Intellektuellen" — versteht diese Erzählungen und das Göttliche, das darin verborgen ist. Aus Rilkes Liebe zum Volk sind schon die *Zwei Prager Geschichten* entstanden, als deren Hintergrund er Heimat und Kindheit bezeichnet. Auch dieses einzige Mal ist es nur zum Schein, daß der Dichter einen politischen Vorwurf gestaltet. Denn im Grunde interessiert ihn hier gar nicht der nationale Gegensatz von Deutschen und Tschechen, und seine Neigung zu letzteren geht eben zurück auf die Parteinahme für den kindlichen Menschen gegen den Erwachsenen. „Wie ein Kind ist unser Volk", läßt er einen Tschechen sagen. „Manchmal seh ich es ein: unser Haß gegen die Deutschen ist eigentlich gar nichts Politisches, sondern etwas — wie soll ich sagen —, etwas Menschliches. Nicht daß wir uns mit den Deutschen in die Heimat teilen müssen, ist unser Groll, aber daß wir unter einem so erwachsenen Volk groß werden, macht uns traurig. Es ist die Geschichte von dem Kinde, das unter Alten heranwächst. Es lernt das Lächeln noch ehe es das Lachen gekonnt hat." — Der Liebe zum Volk wird Rilkes Vorliebe für Tolstois Heimat zuzuschreiben sein. „Rußland — das ist das Land, wo die Menschen einsame Menschen sind, jeder mit einer Welt in sich, jeder voll Dunkelheit, wie ein Berg; jeder tief in seiner Demut, ohne Furcht, sich zu erniedrigen, und deshalb fromm. Menschen voll Ferne, Ungewißheit und Hoffnung: Werdende."

Und wie wäre, der diese Zeilen schrieb, nicht auch ein Freund der Mädchen, wissend um ihre scheue und reine Unberührtheit, zartesten Anteil nehmend an ihren Sehnsüchten, ihrem Ahnen und Bangen? Ihnen gelten ganze Gedichtzyklen: *Mädchengestalten; Lieder der Mädchen; Gebete der Mädchen*

zur Maria. Und die Jungfrau selbst verherrlicht er in seinem letzten Kranz von Versen, dem *Marienleben.*

*

Was den Einsamen von der Großstadt weg zu Kindern und Mädchen, zum Volk und zu den Armen treibt, das führt ihn auch zur N a t u r, zur L a n d s c h a f t. Das Auge des gewöhnlichen Menschen ist auf seinesgleichen eingestellt, die Natur sieht er nebenbei und mit dem Blick des praktischen Interesses. „Anders schon sehen Kinder die Natur, einsame Kinder besonders, welche unter Erwachsenen aufwachsen, schließen sich ihr mit einer Art von Gleichgesinntheit an.“ Aber dann erkennen die einen, daß die Natur nicht teilnimmt an ihnen, bescheiden sich und gehen zu den Menschen, „während die anderen, die die verlorene Natur nicht lassen wollen, ihr nachgehen und nun versuchen, bewußt und mit Aufwendung eines gesammelten Willens, ihr wieder so nahezukommen, wie sie es ihr, ohne es recht zu wissen, in der Kindheit waren. Man begreift, daß diese letzteren Künstler sind: Dichter oder Maler, Tondichter oder Baumeister, Einsame im Grunde, die, indem sie sich der Natur zuwenden, das Ewige dem Vergänglichen vorziehen und die, da sie die Natur nicht überreden können, an ihnen teilzunehmen, ihre Aufgabe darin sehen, die Natur zu erfassen, um sich selbst irgendwo in ihre großen Zusammenhänge einzufügen. Und mit diesen einzelnen Einsamen nähert sich die ganze Menschheit der Natur“. Wie die Malerei versucht, auch den Menschen selbst in die Natur wieder einzureihen, mag ein Wort des Großstadtgegners Millet bezeugen: „Ich möchte, daß die Wesen, welche ich darstelle, aussähen, als ob sie ganz in ihrer Lage aufgingen, und daß es unmöglich sei, zu denken, daß ihnen der Gedanke kommen könnte, etwas anderes zu sein.“ Und weiter meint Rilke in seiner tiefsinnigen Einleitung zu dem Buch über Worpswede: „Es haben die Gebärden der meisten Menschen, die in den Städten leben, ihre Beziehung zur Erde verloren, sie hängen gleichsam in der Luft, schwanken hin und her und finden

keinen Ort, wo sie sich niederlassen könnten. Die Bauern, welche Millet malt, haben noch jene wenigen großen Bewegungen, welche still und einfach sind und immer auf dem kürzesten Weg auf die Erde zugehen. Und der Mensch, der anspruchsvolle, nervöse Bewohner der Städte, fühlt sich geadelt in diesen stumpfen Bauern." All diese Ausführungen stehen in geradlinigem Bezug zu dem Ton und Inhalt der Naturgedichte, die in Rilkes Lyrik namentlich im Anfang sehr häufig waren. Bedeutsam ist auch, daß er im *Stundenbuch* dem verzerrten Großstadtleben ein ehrwürdiges Bild aus der Kindheit des Menschengeschlechts, aus dem schlichten patriarchalischen Hirtendasein entgegenhält.

*

Von hier aus wird auch eine andere Vorliebe Rilkes verständlich, die auf den ersten Blick mit Unrecht als etwas wunderlich und kapriziös erscheint: die für die Dinge. Darüber verbreitet er sich in seiner andern Abhandlung über Kunst; er beginnt seinen Vortrag über Rodin:

„Dinge.

Indem ich das ausspreche (hören Sie?), entsteht eine Stille; die Stille, die um die Dinge ist. Alle Bewegung legt sich, wird Kontur, und aus vergangener und künftiger Zeit schließt sich ein Dauerndes: der Raum, die große Beruhigung der zu nichts gedrängten Dinge.

Aber nein: so fühlen Sie die Stille noch nicht, die da entsteht. Das Wort ‚Dinge' geht an Ihnen vorüber, es bedeutet Ihnen nichts, zu vieles und zu gleichgültiges. Und da bin ich froh, daß ich die Kindheit angerufen habe; vielleicht kann sie mir helfen, Ihnen dieses Wort ans Herz zu legen, als ein liebes, das mit vielen Erinnerungen zusammenhängt.

Wenn es Ihnen möglich ist, kehren Sie mit einem Teile Ihres entwöhnten und erwachsenen Gefühls zu irgend einem Ihrer Kinder-Dinge zurück, mit dem Sie viel umgingen. Bedenken Sie, ob es irgend etwas gab, was Ihnen näher, vertrauter und nötiger war, als so ein Ding. Ob nicht alles — außer ihm

– im stande war, Ihnen weh oder unrecht zu tun, Sie mit einem Schmerz zu erschrecken oder mit einer Ungewißheit zu verwirren? Wenn Güte unter Ihren ersten Erfahrungen war und Zutrauen und Nichtalleinsein — verdanken Sie es nicht ihm? War es nicht ein Ding, mit dem Sie zuerst ihr kleines Herz geteilt haben wie ein Stück Brot, das reichen mußte für zwei?"

„Ein Nicht-Mitsterbendes" zu formen, ein Dauerndes, ein Nächsthöheres: ein „Ding", das vermutet Rilke als den Beginn der Kunst; zumal der frühesten Götterbilder, und noch die reife, einsam im Raum stehende Plastik eines Rodin erinnert ihn an diese Anfänge. In den Erzählungen *Vom lieben Gott* ist der Gedanke hartnäckig in den Vordergrund gestellt, daß Gott eher als in jedem Menschen in jedem Ding sein könne, darum, weil Dinge mehr von der stillen Würde, der ewigen Ruhe des Göttlichen haben, weniger von dem vergänglichen Geschäfte des Tages. Und wenn der Dichter seinen geistigen Fortschritt mit den Worten kennzeichnet: „immer verwandter werden mir die Dinge", so werden ihm zugleich die Armen immer verwandter: „sie sind so still, sie gleichen fast den Dingen" — und die Kinder: denn ihr Herzenszustand ist der der Armen — und die Künstler: denn „Kunst ist Kindheit" — und die Natur: denn der Künstler ist der Mensch, der sich ihr nähert. Und in allen diesem kommt das Göttliche ihm nah: „Dem Namenlosen fühl ich mich vertrauter."

*

Dinge, Pflanzen, Landschaften, Tiere, Urwelt, Landvolk, Kinder: all das, was in der Richtung von Rilkes Streben liegt, ist genau, was Goethes Werther liebt, ersehnt, verehrt, ist genau, was Schiller in der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* im ersten Satz als den Inhalt der sentimentalischen Sehnsucht anführt:

„Es gibt Augenblicke in unserm Leben, wo wir der Natur in Pflanzen, Mineralien, Tieren, Landschaften, so wie der menschlichen Natur in Kindern, in den Sitten des Landvolkes

und der Urwelt, nicht, weil sie unsern Verstand oder Geschmack befriedigt (von beiden kann oft das Gegenteil stattfinden), sondern bloß, weil sie Natur ist, eine Art von Liebe und von rührender Achtung widmen. Jeder feinere Mensch, dem es nicht ganz und gar an Empfindung fehlt, erfährt dieses, wenn er im Freien wandelt, wenn er auf dem Lande lebt oder sich bei den Denkmälern der alten Zeiten verweilt, kurz, wenn er in künstlichen Verhältnissen und Situationen mit dem Anblick der einfältigen Natur überrascht wird. Dieses nicht selten zum Bedürfnis erhöhte Interesse ist es, was vielen unserer Liebhabereien für Blumen und Tiere, für einfache Gärten, für Spaziergänge, für das Land und seine Bewohner, für manche Produkte des fernen Altertums und dergleichen zu Grund liegt . . . Diese Art des Interesses an der Natur findet aber nur unter zwei Bedingungen statt. Fürs erste ist es durchaus nötig, daß der Gegenstand, der uns dasselbe einflößt, Natur sei oder doch von uns dafür gehalten wird; zweitens, daß er (in weitester Bedeutung des Wortes) naiv sei, das heißt, daß die Natur mit der Kunst im Kontraste stehe und sie beschäme. Sobald das Letzte zu dem Ersten hinzukommt, und nicht eher, wird die Natur zum Naiven.

Natur in dieser Betrachtungsart ist uns nichts anderes, als das freiwillige Dasein, das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eigenen und unabänderlichen Gesetzen . . .

Wir lieben in ihnen das stille, schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst.

Sie sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit zur Natur zurückführen. Sie sind also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen."

Damit ist Rilke plötzlich in einen großen Zusammenhang eingereiht, in eine Kulturströmung, die in Rousseau,

Schiller und im Werther am vollsten zutage trat, aber sich seit mehr als hundertfünfzig Jahren bald sichtbarer, bald verborgener dahinzog und in neuester zeitgemäßer Färbung gleichzeitig bei mehreren der reifsten Modernen, etwa bei den schon oft zitierten Thomas Mann und Hofmannsthal, am wuchtigsten aber bei Rilke hervorbricht.

Es ist das große Leiden vielleicht jeder hochentwickelten und komplizierten Kultur, der gesteigerten und reifen Spätzeiten, daß sie ihre Entfernung vom Natürlichen, Naiven und Primitiven ermessen und sich dorthin zurücksehnen, wie der einzelne nach seiner Kindheit. Es tönt der große Ruf: Zurück! Der Mensch hat sich entfernt von seinem natürlichen Untergrund, hat sich verstiegen, überhoben, vermessen; er muß umkehren, fallen, lernen einfach zu sein wie das Kind, still wie die Dinge, blühen wie die ehrwürdig schlichte Natur.

Wenn etwas mir vom Fenster fällt
(und wenn es auch das Kleinste wäre),
wie stürzt sich das Gesetz der Schwere
gewaltig wie ein Wind vom Meere
auf jeden Ball und jede Beere
und trägt sie in den Kern der Welt.

Ein jedes Ding ist überwacht
von einer flugbereiten Güte
wie jeder Stein und jede Blüte
und jedes kleine Kind bei Nacht.
Nur wir, in unsrer Hoffart, drängen
aus einigen Zusammenhängen
in einer Freiheit leeren Raum,
statt, klugen Kräften hingegeben,
uns aufzuheben wie ein Baum.
Statt in die weitesten Geleise
sich still und willig einzureihn,
verknüpft man sich auf manche Weise, —
und wer sich ausschließt jedem Kreise,
ist jetzt so namenlos allein.

Da muß er lernen von den Dingen,
anfangen wieder wie ein Kind,
weil sie, die Gott am Herzen hingen,
nicht von ihm fortgegangen sind.
Eins muß er wieder können: fallen,
geduldig in der Schwere ruhn,
der sich vermaß, den Vögeln allen
im Fliegen es zuvorzutun.

Einen Kommentar zu diesen Versen aus dem *Stundenbuch* liefern die Sätze: „Wie die Schwerkraft das allgemeinste und stillste Gesetz ist, so ist die Frömmigkeit, die ich meine, nichts anderes, als eine späte und stille Schwerkraft, welche aus den Tiefen Gottes auf die Seele wirkt und die Gesichter hinunterzieht in Schatten und Nachdenklichkeit. Die Richtung auf Gott zu kann der Richtung zur Erde hin nicht entgegengesetzt sein. Es gibt nichts Weiseres als den Kreis. Der Gott, der uns in den Himmeln entfloh, aus der Erde wird er uns wiederkommen."

Vor einem Jahrhundert tönte es: retour à la nature; bei Rilke: zurück zu Gott! Aber vielleicht sind G o t t u n d N a t u r nur verschiedene Namen für dieselbe S e h n s u c h t des Menschen.

Der junge Rilke mindestens meint noch die Erde, wenn er „Gott" sagt. Beide in demselben Gedanken denken, mit ungeteiltem, einigem Gefühl lieben lernen, das scheint ihm das Ziel der Menschheit.

Dann aber kann er sich dabei doch nicht genügen lassen; die Erde: die Natur ist ihm noch zu nahe der „Welt": dem Weltlichen; die Ruhe unter ihrem grünen Vorhang, auf ihrem braunen Pfühl ist ihm noch nicht tief genug. So pilgert er weiter, und die selbe unermeßliche und unauslöschliche Sehnsucht nach einem reinen, stillen, einfachen, frommen Herzenszustand, die seine innerste Triebfeder ist, führt ihn aus dem Gebiet des Sinnlichen hinaus, über die Stationen der Seelen einsamkeit und des Todes ins Übersinnliche, an das unbedingte

Endziel der Reise, und nun ist es diese letzte und tiefste Erfüllung, die er „Gott“ heißt.

*

Aber der W e g ist furchtbar lang und bang. Unter Martern vollzieht sich die Lösung von der Welt, und jenes nächste Wegstück: E i n s a m k e i t ist wie ein finsterer Schacht, ist wie das Nadelöhr, durch dessen Enge sich die Seele unter Ängsten klein und qualvoll durchwinden muß. Das ist Brigges Passionsgang, und darum sind seine Aufzeichnungen ein wahrhaft peinigendes Buch.

Beklemmend steigern sich die Stimmungen und Phasen der Isolierung, vom Gefühl des Andersseins, der instinktiven Feindschaft der Umwelt gegen den Abgesonderten bis zum unerträglichsten Bangen, für das Rilke den Ausdruck „angstallein“ geschaffen hat. Für dies erschütternde Epos der Verlassenheit wählt er ganz konsequent die Gestalt des Tagebuchs, das heißt die Form des Einsamen, der zu sich selber spricht, weil keiner ist, zu dem er sprechen könnte oder möchte.

Die Entwicklung des Seelenlebens wie des sozialen Gefüges hat es mit sich gebracht, daß gerade die erlesensten und reifsten Menschen kaum je in solch tragischer Isolierung standen, wie in der Gegenwart, nie zuvor ihrer Einsamkeit so voll bewußt waren. Sie ist ein Leiden der Zeit und ein Zentralerlebnis ihrer Künstler. Alle leiden sie an der Erkenntnis, gerade um ihrer besten Kräfte willen sich nicht fruchtbar in eine Gemeinschaft einreihen zu können, und an jener andern, noch schmerzlicheren, die schon Rilkes geliebter Lehrmeister, Jakobsen, in das Wort preßte: „Dies war das große Traurige: daß eine Seele stets allein ist. Jeder Glaube an eine Verschmelzung von Seele zu Seele war Betrug. Nicht die Mutter, die uns auf den Schoß nimmt, nicht der Freund, nicht das Weib, das an unserm Herzen geruht hat . . .“

So wird Einsamkeit und ihre Sehnsucht zu einer Hauptmelodie der Dichtung, tausendfach variiert bei Flaubert, Maupassant und Baudelaire, bei Schnitzler, der den *Einsamen Weg* schrieb, wie bei Hauptmann, dem Verfasser der *Einsamen*

Menschen, bei Heinrich und Thomas Mann, bei Nietzsche wie Stefan George . . . Aber rascher wären die aufgezählt, in deren Leier der schmerzliche Ton nicht mitschwingt.

Auch als Lyriker gehört Rilke in die erste Reihe der vielen modernen Sänger der Einsamkeit, unerschöpflich in Einkleidungen, Symbolen und Parallelen für das Selbsterlebte: die einsame Sehnsucht des Mädchens — die Furcht der Entführten in den Armen des Entführers — der einsame Kaiser, der seine ganze Liebe dem Falken zuwendet — der einsame Junggeselle als letzter seines Geschlechts allein mit den Schatten der Vergangenheit — die gefahrumlauerte Liebesnacht unter den Sternen des Orients, in der sich die Liebenden furchtsam aneinanderklammern und doch nicht einmal einander vertrauen können — Christi Verlassenheit unter den Jüngern beim Abendmahl, seine Gottverlassenheit im Ölgarten. Rilke wiederholt das Gedichtmotiv Nietzsches: „Bald wird es schnei'n, weh' dem, der keine Heimat hat" auf seine stillere und meditative Art.

Herbsttag.

Herr, es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.
Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
und auf den Fluren laß die Winde los.

Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;
Gib ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin und jage
die letzte Süße in den schweren Wein.

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr;
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.

Über die Schar der Einsamkeitssänger hinaus tut nun aber Rilke mit unbedingter Entschiedenheit einen Schritt ins Neue.

Die Not der Einsamkeit soll Tugend, ihr Leid soll fruchtbar werden.

> Und bin ich lang vom Volk verlassen,
> so ist's: damit ich größer bin.

Ja, mehr: ihre Entbehrung soll als Ersatz, als überreiche Kompensation einen Genossen zeugen, einen „Zweiten seiner Einsamkeit".

Genau so schuf sich Stefan George aus seinem Alleinsein jene große Gestalt des Engels in dem Gedichtzyklus *Vorspiel:* Der Dichter projiziert aus sich, personifiziert seinen Genius, als einzigen Begleiter, dem er sich in wahrhaft religiöser Hingabe, Nachfolge und Anbetung zu heroischem Schicksal weiht.

Bei Rilke aber ist nicht nur die Empfindung gegenüber der aus seiner Verlassenheit erzeugten Gestalt religiös, sondern diese selbst. G o t t ist „der Zweite seiner Einsamkeit", mit dem der von den Menschen Verlassene belohnt wird.

Im Sinne von Meister Eckharts Wort: „Das schnellste Roß, das dich trägt zur Vollkommenheit, heißt Leiden" steigt dem Dichter die Erkenntnis auf, daß es des einsam Leidenden Vorrecht und Vergütung ist, religiös zu wachsen und zu reifen.

> Dies alles auf sich nehmen und vergebens
> vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um
> allein zu sterben, wissend nicht warum —
> ist das der Eingang eines neuen Lebens?

Einsamkeit ist die Bedingung und der Kaufpreis dieser innersten Erfahrung einer Wiedergeburt. „Wenn sich etwas davon mitteilen ließe!" ruft Brigge. „Aber w ä r e es dann, w ä r e es dann? Nein, es ist nur um den Preis des Alleinseins." Nur dem Einsamen ist Gottes „leise Art" verständlich, nur ihm wird offenbart.

> . . . Du bist nicht im Verein;
> und wer dich fühlte und sich an dir freute,
> wird wie der Einzige auf Erden sein:
> Ein Ausgestoßener und ein Vereinter.

*

Einsamkeit ist das erste Tor, die Lösung vom Äußern, der Eingang zum neuen Leben; da fängt es an stille zu werden; und was ist der Gefühlszustand, den Rilke ersehnt, anderes als Sammlung, Versenkung und tiefe Ruhe? Und ein zweites Tor zu noch tieferem Frieden, vor dem der Dichter verweilend meditiert, begegnet dem Wanderer; der Tod. „Wodurch aber unterscheidet sich denn ein Toter von einem Menschen, welcher ernst wird und sich einschließt, um über etwas ruhig nachzudenken, dessen Lösung ihn schon lange quält?"

In andern Zeiten wäre Rilke wohl nicht bloß der Dichter des Buches *Vom mönchischen Leben* und tiefsinnig edler „Requiems" geworden, er hätte sich selbst dem mönchischen Leben geweiht.

Seine religiöse Empfindung erinnert stärker noch als ans Christentum an den passiv nachdenklichen Quietismus, die mystische Versenkung des Buddhismus. Dies ist das Ziel seiner innern Entwicklung, aber es ist unmöglich seine physiologische Prädestination zu diesem Ziel zu übersehen, legt er doch selbst immer wieder die Zusammenhänge bloß zwischen der physiologischen Müdigkeit und dem religiösen Quietismus, zwischen der Angst vor dem Weltleben und dem Ethos der Einsamkeit. Zwar er sagt: ich will das laute Leben nicht; aber ertrüge er es denn? Ist er nicht „zu Hause zwischen Tag und Traum?" Leidet nicht sein Brigge entsetzlich, „ausgestreut in Stadt und Angst?" Nervenschwäche wird zu moralischem Pathos gegen die Großstadt, physiologische Not zum ethischen Gebot. Ist jene Unfähigkeit zur Einreihung ins soziale Gefüge, zu Heimat, Familie, Stand, Beruf, nicht die Überempfindlichkeit des Zarten, den jede noch so weiche Fessel wundreibt?

Und nicht anders das innerliche Band der Liebe. Bedeutungsvoll klingen Brigges Aufzeichnungen aus in eine Umdeutung der Legende vom verlorenen Sohne, als dessen, der nicht gebunden sein und nicht binden, nicht lieben will, „um niemanden in die entsetzliche Lage zu bringen, geliebt zu sein". Diese fast krankhaft feinfühlige Rücksichtnahme gegen die

Nebenmenschen — welch mimosenhafte eigene Empfindlichkeit und Zerbrechlichkeit setzt sie voraus, wie tiefe Erfahrung, daß Geliebtwerden schmerzhaften Druck und Eingriff bedeutet! Der Ästhet Claudio in Hofmannsthals *Tor und Tod* ist mit seiner sentimentalischen Sehnsucht: „Gebundenwerden — ja! — und kräftig binden!" im Vergleich zu Brigge ein robuster Geselle. Aber freilich, er sehnt sich ja eben, zu lieben, weil er dessen nicht fähig ist; der verlorene Sohn in *Brigge* sehnt sich im Gegenteil von der Liebe weg, weil sein reiches Herz sich ihrer nicht enthalten kann. Er macht sich auf und davon, „doch er hat geliebt und wieder geliebt in seiner Einsamkeit; jedesmal mit Verschwendung seiner ganzen Natur und unter unsäglicher Angst um die Freiheit des Andern". Durch diese Furcht des Zarten, Ketten zu schlagen, sublimiert sich sein Liebesüberschwang, statt sich in die Form helfender und werktätiger Nächstenliebe zu verdichten, völlig und ausschließlich ins Religiöse. Die lange Liebe zu Gott beginnt. Denn über jenen Einsamen, „der sich für immer hatte verhalten wollen, kam noch einmal das anwachsende Nichtandersseinkönnen seines Herzens. Und diesmal hoffte er auf Erhörung. Sein ganzes, im langen Alleinsein ahnend und unbeirrbar gewordenes Wesen versprach ihm, daß jener, den er jetzt meinte, zu lieben verstände mit durchdringender, strahlender Liebe". Und ihm entgegen darf sich die Liebesfähigkeit des Menschen grenzenlos auswachsen, ja, hier kann sie nicht mächtig, nicht unbedingt genug sein.

„Wer vermag denn zu lieben? Wer kann es? — Noch keiner."

Es ist, als ob Rilke suchte nach denen, die es vermögen oder die es doch weit gebracht haben in der Schule der Liebe. Es ist, als ob er solche in den vier Frauen gefunden hätte, deren Herz er durch die Kunst seiner Übertragung uns nahebringt. Von dem halben Dutzend literarischer und menschlicher Kostbarkeiten, die er der Übersetzung gewürdigt hat, sind — außer *Maurice de Guérins Kentaur* und jener ihn selbst tief beschäftigenden Legende vom *Verlornen Sohn* in der ganz

andern Auffassung und Fassung, die *André Gide* ihr gab — von den sechs kleinen Büchern sind die übrigen Dokumente und Denkmäler großer Frauenliebe.

Vielleicht vermag die Nonne *Marianna Alcoforado* zu lieben, deren berühmte *Portugiesische Briefe* Rilke aus dem Französischen übertrug. An Irgendeinem, an einem Unwürdigen hat sich ihr Liebesfeuer entzündet, aber es wächst über ihn hinaus, zu selbstherrlich aus sich weiterbrennender Flamme — irdische Leidenschaft zwar, aber unbedingte und in sich vollkommene, die ihres Gegenstandes nicht mehr bedarf und ihn fortwirft, wie den wertlos gewordenen Zündstein, der seinen Dienst tat. Rilke hat recht, den Liebenden höher zu preisen als den Geliebten.

Und da ist der französische Sermon *Die Liebe der Magdalena*, ein geistreich dialektischer und zugleich seelenkundiger Traktat aus einer feinsten weltlichen und geistlichen Kultur. Wie Christus Magdalenen zur Liebe erzieht, durch Gewährung und Entzug, durch Ermunterung und Wegstoßen, ist nur ein Gleichnis des göttlichen Mysteriums, das sich an der sündigen, pilgernden, exilierten Menschenseele begibt, das als ihre strenge und weise Schule mit hundert Mitteln auf sie wirkt, sie an ihrer irdischen Liebe anfaßt, um sie zur himmlischen zu bereiten, das sie verwandelt, läutert und züchtet. „Es ist nötig, daß sie sich nähre vom Glauben; daß sie lebe vom Hoffen; daß sie heranwachse unter dem tödlichsten Im-Stich-Gelassensein, unter den tödlichsten Entziehungen“, bis sie versteht, „daß es Gott gefällt, sich zu geben, indem er sich entzieht, daß seine Fluchtversuche Lockungen sind, sein Wartenlassen eine Art Ungeduld, seine Absagen Geschenke und seine Härten Zärtlichkeiten“, bis ihre Prüfungen sie einweihen in das Myster und die geheime Absicht dieser göttlichen Liebe.

Und da sind die Sonettenkränze zweier Dichterinnen, einer französischen und einer englischen, die beide in die Zucht der Liebesleidenschaft genommen wurden: *Die vierundzwanzig Sonette der Louise Labé*, die durch das Leid der Entbehrung wachsen muß:

Denn ich bin so versehrt und nirgends heil,
daß keine neue Wunde an mir nimmer
die Stelle fände, wo sie schmerzen muß.

Und die sogenannten *Sonetten aus dem Portugiesischen der Elizabeth Barrett-Browning*, die am Glück der Erfüllung wachsen darf:

. . . Das, was ich fühle, blendet
über dem Dunkeln, das ich bin: ich seh,
wie Liebe wirkend die Natur vollendet.

Die Liebe erfüllt Rilkes Werk, aber unter seinen eigenen reifen Büchern sind eigentliche Liebesgedichte selten. Eines ist allerdings darunter, das, sondergleichen in seiner hingehauchten innigen Zartheit, für viele zählt:

Liebeslied.

Wie soll ich meine Seele halten, daß
sie nicht an deine rührt? Wie soll ich sie
hinheben über dich zu andern Dingen?
Ach, gerne möcht' ich sie bei irgendwas
Verlorenem im Dunkel unterbringen
an einer fremden stillen Stelle, die
nicht weiterschwingt, wenn deine Tiefen schwingen.

Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten e i n e Stimme zieht.
Auf welches Instrument sind wir gespannt?
Und welcher Spieler hat uns in der Hand?
O süßes Lied.

Das Rühren von Seele an Seele — fast ist es diesem mimosenhaften Dichter eine Erschütterung, die er meiden möchte. Das Beste geschieht in einem Augenblick, zur Hochzeit der Seelen genügt eine Stunde.

Das ist der Sinn von Rilkes vielsagender, mehr verschweigender Skizze *Im Gespräch.* Im Gespräch eines Salons, über viele Köpfe, viele Stimmen hinweg finden sich in ein paar königlichen Worten zwei Wahlverwandte — und schon treiben sie für immer auseinander! Was soll Eindringen und Haltenwollen, was sollen Klammern und Bindungen und Alltag? Sie rauben den Schmelz und den Blütenstaub, sie vergewaltigen und verhärten das Zarte. In eine Stunde kann Fülle und Wert eines ganzen Schicksals gepreßt sein. Das ist der Sinn von Rilkes zartgestimmtem Drama *Das tägliche Leben.* Und überall zeigt er diese Neigung, das Liebesgefühl in die schonende und schützende Einsamkeit zu tragen — zu retten. Geschlechts- und Nächstenliebe sublimiert sich ihm gleichermaßen, bis ins Religiöse.

Dieser Hang, das Liebesgefühl von jedem Gegenstand zu lösen und, statt es zu verausgaben, in Versenkung zu hegen, weist auf Lebensflucht aus — freilich erlauchtester — Lebensunfähigkeit.

„Zu müde bereits, zu edel zur Tat und zum Leben" ist auch Malcorn, jener „Letzte", der einen König und einen Künstler in sich trägt. Jahrelang vergewaltigt er sich, aus sozialem Pflichtgefühl seine Liebe in Werktätigkeit umsetzend, und muß sich am Ende fragen: „Hab' ich sie nicht vergeudet, ausgestreut mit vollen Händen? . . . Kann ich über sie verfügen, da Hunderte sich daran halten? Und wenn ich sie zurückbegehre von ihnen — was soll ich tun mit dieser Liebe, die die Spuren von hundert krampfhaften Händen trägt, die abgenützt, alt, welk geworden ist? Und das nicht hinter ihrem Sommer etwa. O nein! Ich habe sie gar nicht reif werden lassen; ich habe den Hungernden diese grünen Früchte zugeworfen: Da! Da! Da! . . . und sie konnten doch nicht satt und nicht gesund werden davon!"

Die soziale, die nach außen tätige Liebe erscheint als eine Veräußerlichung. Brigge — versucht keinem Menschen zu nützen; er verinnerlicht seine Liebe. Ja, er legt sich „zum Aussätzigen", aber nicht „um ihn zu erwärmen mit der Herz-

wärme der Liebesnächte", nicht um anderer Leid zu heben, sondern um mitzuleiden. Aus einem hilflosen, aber edelsten Gemeinschaftsgefühl, aus einer tiefen Scham über jede Bevorzugung, aus einer letzten Demut tut er es.

*

Man muß bei Rilkes ganzem Verhalten an Nietzsches physiologische Begründungen der Moral und der Religionen denken. Diese Feststellung heimlicher Zusammenhänge soll nichts weniger als ein Urteil sein. Jede Moral und Religion ist vielleicht auf irgend eine Schwäche und ein daraus entspringendes tiefes Bedürfnis zurückzuführen, also ein Kind der Not, des Leidens, ja der Verzweiflung. Sie braucht darum nicht weniger göttlich, nicht weniger wahr zu sein.

Was man gegen Rilke einwenden mag, trifft übrigens den Buddhismus und ganze weltflüchtige Phasen des Christentums mit. Jene Müdigkeit und Sehnsucht nach dem Zurück in spätgeborenen Menschen und reifen Kulturen mag man als Dekadenz bezeichnen. Aber am Ende ist auch in ihr wie im allabendlichen Schlafbedürfnis eine notwendige Funktion des Lebens: die Regeneration in der Ruhe, die Erholung nach übermäßigen Leistungen, ein Innehalten im Lauf zu neuer Orientierung, ein Besinnen auf das Wesentliche aus dem unheuren Wirrwar, ein wohltuendes Zurückfinden.

Auch wenn wir erkennen, daß Rilkes Verhalten zur Welt durch eine ihm eigentümliche Schwäche bedingt ist, auch wenn wir der Weisheit letzten Schluß seiner Lehre absprechen zu müssen glauben: seine Stimme ist uns doch willkommen, kostbar und verehrungswürdig. Diese Epoche des Lärms, des Betriebes, der Oberflächlichkeit, der sinnlosen Zersplitterung und zum Selbstzweck gewordenen Mittel, der toll gewordenen Tätigkeit, die im Vernichtungskrieg sich selbst das Urteil spricht: bedarf sie nicht solcher Wegweiser zur Stille, zur Sammlung, zur Frömmigkeit? Mögen die unter sich verschiedenen Wege, die Rilke, Martin Buber, der späte Christian Morgenstern und andere deutsche Dichter gehen, in mystische und metaphysische

Bezirke führen, die zu betreten viele zögern: so ist mindestens die Richtung, die sie einschlagen, zum Heile der Zeit.

*

Nichts aber weist so deutlich auf Rilkes physiologische Müdigkeit, als seine Todessehnsucht. Er verneint das laute Leben, aber damit doch eigentlich das ganze Diesseits, aus einer ganz ähnlichen Empfindung heraus, wie der müde Thomas Buddenbrook, nachdem ihm Schopenhauer in die Hände gefallen: „Was war denn der Tod? Die Antwort darauf erschien ihm nicht in armen und wichtigtuerischen Worten: er fühlte sie, er besaß sie zu innerst. Der Tod war ein Glück, so tief, daß es nur in begnadeten Augenblicken, wie diesem, ganz zu ermessen war. Er war die Rückkunft von einem unsäglich peinlichen Irrgang, die Korrektur eines schweren Fehlers, die Befreiung von den widrigsten Banden und Schranken — einen beklagenswerten Unglücksfall machte er wieder gut.“

Das ist es: eine Rückkunft ist der Tod für Rilke, eine letzte Flucht aus der Unruhe, aus der wundreibenden Enge, der willkürlichen Beschränkung des Raumes und der Zeit. Eine Befreiung, eine Erlösung, doch nicht eine Auflösung, vielmehr die tiefste Sammlung und, weit über die Andeutung in Buddenbrooks Worten hinaus, kein Ende, sondern ein Durchgang und ein Tor. Leben: das ist Befangenheit in einem fremden Element; sterben: das ist der ängstliche Übergang; der Tod aber ein sicheres Zuhausesein. Oder, im poetischen Symbol:

Der Schwan.

Diese Mühsal, durch noch Ungetanes
schwer und wie gebunden hinzugehn,
gleich dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.

Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen
jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn,
seinem ängstlichen Sich-Niederlassen —:

in die Wasser, die ihn sanft empfangen
und die sich, wie glücklich und vergangen,
unter ihm zurückziehn, Flut um Flut;
während er unendlich still und sicher
immer mündiger und königlicher
und gelassener zu ziehn geruht.

Rilke kann nicht glauben, daß der „kleine Tod" uns eine Sorge bleibt und eine Not; derjenige Tod, will das besagen, der von außen als ein Zufall hereinfällt. Das alte „Mitten im Leben sind wir vom Tod umfangen" verinnerlicht er:

Der Tod ist groß.
Wir sind die seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen
wagt er zu weinen
mitten in uns.

Von innen kommt der große, der wahre Tod, als Stufe unseres Werdens, wie Jugend oder Alter, als ein Reifezustand, eine Häutung.

Und dieses macht das Sterben fremd und schwer,
daß es nicht u n s e r Tod ist; einer, der
uns endlich nimmt, nur weil wir keinen reifen.

Und die tiefen Gedankengänge Rilkes münden endlich alle in die Sehnsucht und Hoffnung auf den „eigenen Tod", die er nicht müde wird, in Gedichten, in Novellen, im „Stundenbuch", in seinen feierlich schweren drei Requiems immer neu zu umschreiben.

O Herr, gib jedem seinen eignen Tod,
das Sterben, das aus seinem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not.
Denn wir sind nur die Schale und das Blatt.
Der große Tod, den jeder in sich hat,
das ist die Frucht, um die sich alles dreht.

Die beiden Bände des *Malte Laurids Brigge* sind nichts anderes als die von vielen Varianten zum selben Thema umgebene Darstellung eines einzigen furchtbaren Sterbens. Wenn Brigges Hinabgleiten in die grauenvolle Verlassenheit, ins angstgelähmte Siechtum — von außen gesehen — als der natürliche Auflösungsprozeß eines Dekadenten erscheint, als fast widerliches Faulen einer Frucht, so — von innen gesehen — als das Sinnvolle, still und geheimnisvoll triumphierende Reifen des innersten Kernes. Nicht zum Leben, aber zu seinem Schicksal sagt er demütig ja und vollendet willentlich, wie eine Passion, bis auf die letzte Neige das qualvolle, lange und „gut ausgearbeitete“ Werk, s e i n e n Tod zu sterben. Der jähe Abbruch seiner Aufzeichnungen weist uns auf die ersten, vom ahnungsvollem Schauder vor den Hospitälern erfüllten Seiten zurück. Wir erraten: auch er ist in einer der Taxdroschken zu „zwei Franks die Sterbestunde“ in jenes ungeheuer besuchte „Hôtel“ geführt worden, wo namenlos, massenhaft und fabrikmäßig gestorben wird, ins „Hôtel-Dieu“, aber zugleich im tieferen Sinne des Wortes: in die Herberge Gottes.

*

G o t t: das ist noch über den Tod hinaus — und vielleicht nur durch ihn völlig zu erreichen — das endgültige letzte Ziel.

Die Erzählungen *Vom lieben Gott* wollen sagen, daß Gott eigentlich überall ist und die Menschen unrecht haben, „ihn im Himmel zu begraben“. Der lahme Mann aus dem Volke fragt, in den Abendhimmel weisend: „Ist Gott denn dort?“ Und der Erzähler fragt zurück: „Sind wir denn hier?“ Ein uralter Jude steigt auf die höchste Zinne der Stadt, und es bleibt offen, ob er dort das Meer sah oder Gott. Gott ist in der Natur, deren sich die Maler zu bemächtigen suchen; er ist im Steine, aus dem Michelangelo ihn erst befreien muß, und doch wieder ist er auch in Michelangelo selbst, der sagen könnte: „Bildhauer Gott, schlag' zu, ich bin dein Stein.“ Und ist es nicht Gott, was das betende Kind in den gefalteten Händchen weich und warm wie ein Vögelchen sich regen spürt? Und wenn die Kinder

eines Tags einen Fingerhut um seines schönen Glanzes willen zum lieben Gott ernennen und feierlich reihum verwahren, haben sie nicht in gewissem Sinne recht, kann Gott nicht auch im kleinsten Dinge wohnen?

Vom lieben Gott und Anderes lautet der genaue Titel dieses seltsamen Straußes verflochtener Erzählungen, aber das Anhängsel „und Anderes" bedeutet kaum mehr als eine ironische Irreführung, denn der Sinn dieser Geschichten ist ja, daß allenthalben Gott verborgen sein und er sich allenthalten offenbaren kann. Das seltsame Buch ist der noch oft gezwungen einfältige und „gesuchte" Ausdruck eines Verehrers der Einfalt und eines Gottsuchers, bisweilen fast spielerisch kindlich — auch dies ist angedeutet im Titel: vom „l i e b e n" Gott, aber zugleich doch von einer wahren Naivität und Herzlichkeit, wie sie der Dichter nicht wieder erreichte.

Und manchmal ist es reich und tief wie das nur teilweise später entstandene *Stundenbuch*, in dessen Gedichtzyklen des geborenen Lyrikers Stimme sich zu voller Macht befreit, um hymnisch noch einmal zu verkünden: Gott ist überall, wo wir nach ihm greifen, ihn herauszuholen uns mühen. „Vielleicht bin ich nur ein Bildschnitzer und schnitze Gottes Bildnis an allem" — im Sinn dieses Wortes aus Christian Morgensterns nachgelassenem Tagebuch *Stufen* arbeitet Rilke an den dämmernden „Konturen" Gottes. Gott ist nichts Transzendentes, Fertiges, sondern etwas Immanentes, das sich bloß in uns verwirklicht. Gott wächst und reift, je mehr der Mensch reift, ja er bedeutet dessen Reifwerden; „mit meinem Reifen reift dein Reich". Gott ist die tiefste und kühnste Sehnsucht des Menschengeschlechtes, deren Form und Wesen sich je nach Zeiten und Völkern immer umgestaltet. Einige Gedichte des „Stundenbuchs" verifizieren beinahe die Entwicklung des Gottesbegriffs. Die Gottsucher bilden ihn erst aus:

> Wir bauen an dir mit zitternden Händen,
> und wir türmen Atom auf Atom.
> Aber wer kann dich vollenden,
> du Dom.

Das ist der emporreißende, gotische Zug in Rilke, der in Bildern und Rhythmen eine wundervolle Wucht annehmen kann:

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehn.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
und ich kreise jahrtausendelang;
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm
oder ein großer Gesang.

Auch Brigge wird zu einem Gottsucher in seinem Elend, und wenn er dann bekennen muß, „daß sein an Fernen gewohntes Gefühl Gottes äußersten Abstand begriff" und er „Gott beinahe vergaß über der harten Arbeit sich ihm zu nähern", so will das heißen: es ist ein unendlich mühsames Unterfangen, den Gottesbegriff, zu dem man fähig ist, voll in sich auszubilden. Dies sehnsüchtige Ringen hat die unerschrockene und unerbittliche Entschlossenheit des Bibelwortes: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn."

Du bist so groß, daß ich schon nicht mehr bin,
wenn ich mich nur in deine Nähe stelle.
Du bist so dunkel; meine kleine Helle
an deinem Saum hat keinen Sinn.
Dein Wille geht wie eine Welle,
und jeder Tag ertrinkt darin.

Nur meine Sehnsucht ragt dir bis ans Kinn
und steht vor dir wie aller Engel größter:
ein fremder, bleicher und noch unerlöster,
und hält dir seine Flügel hin.

Er will nicht mehr den uferlosen Flug,
an dem die Monde blaß vorüberschwammen,
und von den Welten weiß er längst genug.

Mit seinen Flügeln will er wie mit Flammen
vor deinem schattigen Gesichte stehn
und will bei ihrem weißen Scheine sehn,
ob deine grauen Brauen ihn verdammen.

Aus diesen gewaltigen Strophen stürmt die strebende Inbrunst des Gottsuchers: und wenn er die Quietas will, so muß die tiefe Ruhe des Zieles erst mit durstiger Unrast erpilgert werden.

Daß der Mensch sich Gott als einen Teil seines Ichs erst schafft, nicht Gott den Menschen, ist die Meinung von Rilkes kühner Umkehr des Gottvaterbegriffes: Gott ist vielmehr der Sohn der Menschenseele, und seine Abhängigkeit von ihm wird der Dichter nicht müde mit paradoxer Schärfe auszudrücken.

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
mit mir verlierst du deinen Sinn.

Übrigens decken sich diese Formulierungen mit denen eines früheren deutschen Mystikers: des Angelus Silesius, im *Cherubinischen Wandersmann:*

Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben,
Werd' ich zu nicht, er muß vor Not den Geist aufgeben.

Ich bin so groß als Gott, er ist als ich so klein,
Er kann nicht über mich, ich unter ihm nicht sein.

Im *Grünen Heinrich* wird die Bemerkung aufgeworfen: „All das macht beinah vollständig den Eindruck, als ob der gute Angelus nur heute zu leben brauchte und er nur einiger veränderter, äußerer Schicksale bedürfte, und der kräftige Gottesschauer wäre ein ebenso kräftiger und schwungvoller Philosoph unserer Zeit" (von der Art Feuerbachs) geworden. Daran gehindert hätte ihn höchstens „der Gran von Frivolität und Geistreichigkeit, mit welcher sein glühender Mystizismus

versetzt ist; diese kleinen Elementchen würden ihn bei aller Energie des Gedankens auch jetzt noch im mystagogischen Lager festhalten". In Rilke steckt zwar kein Gran Frivolität, aber die höchste Geistreichigkeit ist nicht zu leugnen, das heißt, ein gewagt und kunstvoll spielendes intellektuelles Element. Auch dieses ist freilich nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Ausdruck eines glühenden mystischen Bedürfnisses. Die waghalsigen Paradoxa, die scheinbaren Geziertheiten und Spitzfindigkeiten sind nur Nothelfe, die höchste logische Kletterei nur Gestammel, um das Unsagbare anzudeuten, ähnlich wie ein anderer moderner Mystiker, Maeterlinck, den größten Wortaufwand entfalten muß, wo er das Schweigen verherrlichen will.

Dem tiefsten und mächtigsten Geheimnis des Gefühls ist mit der Sprache nicht beizukommen und die Aufgabe, das Übersinnliche darzustellen, im Grunde unlösbar. Rilke wählt den einzigen und altbewährten Ausweg aller Kunst, ja aller Religionen: in Symbolen zu reden, ganz im Sinne der Schlußverse in „Faust": „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis", wodurch denn freilich das Unzulängliche Ereignis, das Unbeschreibliche getan wird.

Es ist, soweit es in den Grenzen der Möglichkeit liegt, getan in solchen Versen:

> Du bist der Tiefste, welcher ragte,
> der Taucher und der Türme Neid.
> Du bist der Sanfte, der sich sagte,
> und doch: wenn dich ein Feiger fragte,
> so schwelgtest du in Schweigsamkeit.
>
> Du bist der Wald der Widersprüche.
> Ich darf dich wiegen wie ein Kind,
> und doch vollziehn sich deine Flüche,
> die über Völkern furchtbar sind.
>
> Dir ward das erste Buch geschrieben,
> das erste Bild versuchte dich,
> du warst im Leiden und im Lieben,

dein Ernst war wie aus Erz getrieben
auf jeder Stirn, die mit den sieben
erfüllten Tagen sich verglich.

Du gingst in Tausenden verloren,
und alle Opfer wurden kalt;
bis du in hohen Kirchenchoren
dich rührtest hinter goldnen Toren;
und eine Bangnis, die geboren,
umgürtete dich mit Gestalt.

Unerschöpflich in Gleichnissen und Sinnbildern für diesen Wald der Widersprüche umgürtet Rilke seinen Gott mit hunderterlei Gestalten, ist er doch „die sich verwandelnde Gestalt“, und „alles ist sein Mantel nur“. Die immer neuen Anreden: du bist, du bist . . . umbranden als der tiefe Grundrhythmus des „Stundenbuches“ den ragenden Felsen Gott als ein unermüdlicher Wellschlag. Wenn sinnbildliches Sehen, wie Stefan George meint, die natürliche Folge geistiger Reife und Tiefe ist, dann ist Rilke in dieser Entwicklung weit vorgeschritten. Mag des Wirren, Gequälten, Barocken genug mitunterlaufen sein, der russische Mönch (aus der Sphäre Dostojewskis), dem Rilke sein Stundenbuch in den Mund legt, hat Recht zu sagen, daß „seine Tiefen niegebrauchter, rauschender Worte mächtig sind“.

Diese Einkleidung des Ganzen in russisches Mönchtum geschah ebenfalls zum Zweck der poetischen Gestaltung. Rilke gewann dadurch einen stimmungsmächtigen Vorrat von religiösen Vorstellungen und Symbolen, aber die Klöster, Kuppeln, Ikone, Gossudars kommen sehr unvermittelt neben die Großstädte mit ihrem Fortschritt und ihren Maschinen zu stehen, die halb slawisch-katholische, dann wieder mehr gotische Stimmung umnebelt (auch in anderen religiösen Gedichtzyklen: *Engellieder, Lieder der Mädchen an Maria*), wie ein schwüler Weihrauch das moderne Gottesgefühl des Dichters. Rilke hat die historisch bedingte Symbolik zu stark ausgeprägt, und wie in der Himmelfahrtszene von Goethes

Faust der Barockmantel zu prunkvoll geraten ist und die Idee zu ersticken droht, so lenkt hier die archaistisch-präraphaelitische Dekoration von der Hauptsache ab.

Das ist der eine Einwand gegen die religiöse Hälfte von Rilkes Werk. Dieses sich Anklammern an überkommene Vorstellungen und Formen positiver, historischer Religionen, sollte es am Ende als deren „zeitgemäße Erneuerung" aufzufassen sein? Nein; höchstens will Rilke ihnen einen vertieften Sinn unterlegen. Er übernimmt sie nur als poetische Symbole und aus technischen Rücksichten, aber das gewaltige Mittel hat den Dichter bisweilen in seine Gewalt bekommen und droht als eine beständige Gefahr der Verwirrung.

*

Der Widerspruch ist um so größer, als diese Anleihen bei ungeheueren kirchlichen Gemeinschaften von einem gemacht sind, dessen Religiosität sich gerade als eine allerinnerlichste und höchst persönliche kennzeichnet. Ihr Eingangstor und ihr Ursprung sind Einsamkeit; sie ist zugespitzt auf die individuellen Bedürfnisse eines Einzigartigen; dieser Gott ist die Lebenssache einer sich ausschließenden Seele.

Darin liegt die Bedeutung und die Grenze von Rilkes religiösem Schaffen. Er ist mehr als der seit Jahrzehnten größte geistliche Lyriker deutscher Zunge, er ist eine Endstation auf dem langen Weg, der von der mächtigen Chor- und Wirr lyrik Luthers über Gerhart und Gellert zu immer größerer Individualisierung der religiösen Empfindung führte. „Ist es möglich, daß es Leute gibt, welche ‚Gott' sagen und meinen, das wäre etwas Gemeinsames?" fragt Brigge — fragt Rilke selber erstaunt. Für ihn ist es eine Erkenntnis. „Gott ist nicht im Verein", er ist innerlichste Privatsache: so sieht Margareta Susman (in ihrer tiefgehenden Schrift *Das Wesen der modernen Lyrik*) sehr klar: Rilke kann keine Religion geben, sondern nur persönliche R e l i g i o s i t ä t. Aber ist das weniger, ist das nicht die lauterste Kristallisation des Religiösen? Zum mindesten in unserer individualistisch zerspaltenen Zeit scheint es gerade

für die Reifsten unmöglich, zu allen zu reden und eine Gemeinde zu bilden. Diese Unzulänglichkeit ist ihr Schmerz. Sehnsucht nach Gemeinsamkeit — wie wäre sie Rilke unbekannt? Und da es nicht sein Beruf scheint, an ihrer Verwirklichung arbeiten zu können, so ist Rilkes Grenze die seiner Generation: sie ist es gerade, die ihn zwingt, Allereigenstes zu geben — vielen einzelnen Einsamen. Aber vielen! Und also am Ende doch einer Gemeinde, nicht im kräftigsten, aber im zartesten und innerlichsten Sinn, einer Gemeinde Gleichgestimmter, die nicht voneinander wissen noch zu wissen brauchen.

*

Auch in einer andern Richtung ist eine solche Schranke zu spüren, welche vielleicht die einer ablaufenden Epoche ist: einer Zeit, durchströmt vom metaphysischen Bedürfnis, aber noch unvermögend, es zu stillen. Rilke ist ein Sehnsüchtiger — noch ohne Gewißheit; ein ahnungsvoll Tastender — noch ohne Festes zu greifen. Was er zu dem Toten sagt, dem er ein Requiem nachsingt, sagt er es nicht auch von sich selbst?

> . . . du lebtest in Ungeduld,
> denn du wußtest: Das ist nicht das Ganze.
> Leben ist nur ein Teil . . . Wovon?
> Leben ist nur ein Ton . . . Worin?
> Leben hat Sinn nur verbunden mit vielen
> Kreisen des weithin wachsenden Raumes —
> Leben ist so nur Traum eines Traumes,
> aber Wachsein ist anderswo.

Mit dem Ton sehnsüchtiger Frage verklingen seine religiösen Gedichte, Kinderglauben und Skepsis hinter sich lassend, auf dem Wege zur Religion, zur „Verbundenheit“, aber noch ohne das unerschütterliche Sicherheitsgefühl dessen, der weiß, w e m er verbunden ist. Sein Glaube hat nicht bestimmte faßliche Gestalt angenommen, wie das bereits wieder bei jüngeren Dichtern, am erstaunlichsten bei dem Schweizer Albert Steffen, geschehen ist.

In ihm würde Rilke — mindestens der jüngere Rilke — einen edlen „Voreiligen" gesehen haben, wie er damals alle, die Gott verkünden, bestimmen, alle, die Religionen gründen, vom Metaphysischen etwas Deutliches und Faßbares zu wissen glauben, alle, die Lehre und System bauen, ja wie er selbst Christus einen Voreiligen hieß. „Wenn die braven gelehrigen Hunde euch einen Gott bringen, welchen sie mit Lebensgefahr apportiert haben, schleudert ihn zurück in die Unendlichkeit! Denn Gott soll nicht so aufs Trockene gebracht werden. Er läuft keine Gefahr auf den weiten Wassern, und eine große Zukunftswelle wird ihn auf einen Strand heben, der seiner würdig ist." Was immer die Menschen von Gott ausgesagt haben, das sind Rilke nur zahllose Übereilungen gewesen, Erleichterungen für ihre eigene Sehnsucht, und „Christus war nur eine dieser Erleichterungen".

Diese Überzeugungen unterlegt wenigstens Ellen Key dem Dichter in ihrem 1904 geschriebenen Essay. Sie würde ihn darum freilich besser nicht *Ein Gottsucher* betitelt haben, sondern: ein G o t t m a c h e r. Denn ihr ist es wesentlich, daß Rilke Gott gar nicht finden will, weil er weiß, daß Gott gar nicht ist, daß er erst werden soll. Der Glaube, daß Gott noch nicht da ist, daß er noch nicht da sein k o n n t e, so sagt Rilke (wohl in einem Brief an die Verfasserin), „hat die Angst von mir genommen, daß Gott vergangen und verbraucht sein könnte; er schließt die Gewißheit ein, daß Gott aus unserm wirkenden Willen, aus unserer langen Sehnsucht erschaffen werden wird. Die Einsamen, die alle schon gegebenen Formen für Gott, Besitzansprüche an Gott zurückweisen, die sind ihm Begriff, Gott mit ihrem Herzen, ihrem Kopfe, ihren Händen zu erschaffen, sei es, daß sie die Dinge oder Zustände bilden. Gott wird in dem Maße, in dem die Menschen das Leben mit Seele, die Zeit mit Ewigkeit füllen".

Ellen Key sieht in Rilke einen Evolutionisten, der den naturwissenschaftlichen Entwicklungsgedanken im Religiösen weiterführt, ja sie geht so weit, zu sagen, Gott sei Rilkes steter Gedanke, aber die Form seiner Frömmigkeit sei die „Gottes-

leugnung". Aus seinen Briefen liest sie die Überzeugung heraus: „Sich auf Gott richten, kann keine andere Bewegung bedeuten, als sich auf die Erde richten. Das Ziel der ganzen menschlichen Entwicklung ist, Gott und die Erde in d e m s e l b e n G e d a n k e n denken zu können. Die Liebe zum Leben und die Liebe zu Gott muß zusammenfallen, anstatt, wie jetzt, verschiedene Tempel auf verschiedenen Anhöhen zu haben; man kann Gott nur anbeten, indem man das Leben zur Vollkommenheit lebt. Ihm immer höhere Formen zu geben, einen immer reicheren Zusammenhang zwischen ihm und dem scheinbar Unbelebten herbeizuführen, dies heißt Gott schaffen: mit anderen Worten: Gott ins Leben hinabsinken und das Leben zu Gott emporblühen zu lassen." Ja, sie spricht dem Dichter eine Art Weltfrömmigkeit zu, die lächelnd zum Leben spricht: „Nicht mein Wille geschehe, sondern der deine."

Gewiß hat sie von ihrem eigenen Jasagen, ihrer eigenen Kraft in ihn hineingelegt, zuviel selbst für seine früheren Werke, und die späteren vollends mit ihrer Weltabkehr scheinen ihr selbst nicht mehr zu ihrer Auffassung zu passen.

Aber es ist unmöglich, aus Rilkes Anschauungen positiv klar zu werden, darum, weil er selbst die Gewißheit als eine Erleichterung verwirft, weil Religion ihm ein reines, nach keinem Lohn fragendes Bemühen, nicht ein Glaubensollen ist. Ja, nicht einmal darauf gibt es eine Antwort, ob dieser Todessehnsüchtige und Todesverherrlicher meint, daß wir das Himmelreich, das inwendig in uns ist, mit uns zu Grabe tragen.

Er ist das Gegenteil eines denkenden Philosophen, und wenn wir denkend und logisch vernunftmäßig an ihn treten, so stoßen wir uns an Verworrenheit und Widersprüchen, und dieser Gottbauer läßt uns unbefriedigt. Aber vielleicht hieße er es gut, daß wir unbefriedigt bleiben, denn am Ende ist ihm unbefriedigte Sehnsucht höchster Wert und Antrieb zu aller Religiosität.

Und in diesem stolz-demütigen Verzicht auf alle Garantie und alle Pfänder, in diesem edlen Wegweisen jeder Versicherung und Erleichterung liegt seelische Reinheit, Kühnheit und

Größe. Er will es nicht leicht haben, er macht es sich schwer, und er, der Dichter eines schwermütig erlauchten Wortes, das allein schon einen ganzen Menschen voller Schicksal und Haltung offenbart: „Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles“, er kämpft dennoch, als ob es zu siegen gälte.

* * *

Rilkes Werk gipfelt in der Lyrik. Aber weit entfernt, ein Nur-Lyriker in der Art Georges zu sein, dessen Inhalte man sich — mit Georg Simmel zu reden — in keiner andern als in der poetischen Form ausgesprochen denken kann, reicht seine Persönlichkeit gleichsam über die Grenzen der Kunst hinaus. Allerdings hat Margareta Susman recht, durch dieses Übermaß von Gehalten „gehen seine eminente Formbeherrschung und seine geistigen Inhalte nicht immer jene absolute Synthese ein, die im großen Kunstwerk verlangt ist“.

Nicht immer, aber es kommt auf das Vollendete an, und wenn wir die ungeheuere Aufgabe bedenken, einerseits die Wahrnehmungen einer allersubtilsten Sensibilität, anderseits tiefsten, übersinnlichen Gehalt in dichterische Form zu bringen, so muß man Rilke ungewöhnliche künstlerische Meisterschaft zuerkennen.

*

Auf die Komposition bezieht sich dies Lob freilich nicht. In den kurzen lyrischen Gebilden kann er übrigens der Kunst des Aufbaus entraten, und die Bedeutung seiner erzählenden und dramatischen Nebenwerke gründet sich auf andere Qualitäten.

Aber Rilke ist ein Meister der Sprache, er beherrscht dies sein Instrument vollkommen. Allerdings ist er sich gerade darum auch der Leistungsgrenzen des Instrumentes selbst tief bewußt. Er weiß um Rätsel und Wesen der Sprache, um die plumpe Banalität, die rohe Willkür, mit der sie unteilbare Zusammenhänge in Worte zerhackt und wiederum einander

Fremdes in e i n e n Ausdruck zwängt. Ihm, dem Ehrfüchtigen, Schonenden, Frommen, muß es besonders deutlich und schmerzhaft sein, daß das Wort die Welt vergewaltigt.

> Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
> Sie sprechen alles so deutlich aus:
> Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
> Und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Er leidet — es ist das Leiden der feinsten Geister seiner ganzen Zeit — unter dem Versagen, unter der Unzulänglichkeit der Sprache, die gerade da beginnt, wo Wertvolles, nämlich noch Ungesagtes und eigenstes Erleben, Wort werden soll.

> Die Worte sind nur die Mauern,
> Dahinter in immer blauern
> Bergen dämmert der Sinn.

Wüßte er nicht auch, daß diese Mauern durch Scharten und Fenster wundersame Durchblicke auf jene fernsten Berge gewähren, so hätte er seine Welt ungesagt in der Brust verschlossen.

Er erzählt, wie sich ein paar nächtlich heimwandernde Maler auf die ihnen begegnenden Schönheiten mit stummem Fingerzeig aufmerksam machen. „Sie sprachen nichts, denn sie wußten: s a g e n kann man das nicht. Sie waren ja deshalb Maler geworden, weil es manches gibt, was man nicht sagen kann." Muß Rilke, der in seinen „Büchern der Bilder" gerade vor die Gegenstände der Maler tritt, nicht oft der Mut entfallen sein, mit Worten die Welt zu sagen? Und wo er — in der andern Hälfte seines lyrischen Werkes — Gott sagt, da weiß er, es ist unzureichendes Gestammel und armseliger Ersatz für die Empfindung. Wie manchmal mag ihm auch da die Gefahr ohnmächtigen Verstummens gedroht haben.

Kaum hatte er mit einer unauffälligen, ja bisweilen fast herkömmlichen und schwächlichen Dichtersprache begonnen, so wuchs auch schon sein Stil, gleichsam notgedrungen, an den wachsenden Aufgaben. Unablässig erweiterte er die Elastizität

und den Bestand der unzulänglichen Ausdrucksmittel, die er vorfand, gewann er dem spröden Material der konservativen Sprache neue Möglichkeiten ab.

Seit Liliencron hat sich der Wortschatz der Lyrik aus der Gebrauchssprache rekrutiert. Rilke geht noch weiter.

> Die armen Worte, die im Alltag darben,
> die unscheinbaren Worte lieb' ich so.
> Aus meinen Festen schenk' ich ihnen Farben,
> da lächeln sie und werden langsam froh.
>
> Ihr Wesen, das sie bang in sich bezwangen,
> erneut sich deutlich, daß es jeder sieht;
> sie sind noch niemals im Gesang gegangen
> und schauernd schreiten sie in meinem Lied.

Unscheinbares Sprachgut wird poetisch geadelt; diese Neubelebung, dieses Zurückführen auf den Ursinn, diese Auffrischung der Bildlichkeit erinnert an Zarathustra. Der Kitt von Rilkes Stil ist so fest, daß er selbst Fremdworte, wie „unpersönlich", „Kulisse", „primitiv", einzuverleiben vermag, ohne daß sie störend wirkten. Ein so abgenützter und salopper Ausdruck aus der Umgangssprache wie „enorm" gewinnt an seiner Stelle Leben und wird charakteristisch für das Jugendliche und Burschikose, wenn Rilke von einem Bildnis sagt: „Um den Mund enorm viel Jugend." Oft, besonders wo er der bildenden Kunst nachschöpft, bedient er sich gleich dem Kunstkritiker technischer Termini. Das kann freilich zu so undichterischen Formulierungen führen, wie „Bäume wie von Dürer"; ausdrucksvoll aber ist jedenfalls:

> Dann ging sehr langsam das Gesicht vorbei:
> aus dem verkürzten Dunkel seiner Neigung
> in klares wagrechtes Erhobensein

oder: „Gebärden von so kleinem Ausschlagswinkel".

Ein anderes Hauptmittel seiner Kunst ist die ungemeine G l e i c h n i s k r a f t, die nicht bloß im *Stundenbuch* ihre

Triumphe feiert. Das Schwerzusagende wird erhellt durch Vergleiche, die freilich nicht immer auf der Hand liegen können, sondern aus anderen Sphären weit herbeigeholt werden müssen. Aber diese behenden, kühnen und frapanten Assoziationen treffen dennoch ins Schwarze. Das Lächeln einer Bettlerin könnte vielleicht auch ein anderer „ein Lächeln wie aus lauter Flicken" nennen; ganz aus Rilkes Empfindungsweise ist schon die Metapher:

> Aus unendlichen Sehnsüchten steigen
> endliche Taten wie schwache Fontänen,

oder das Bild, das er Maria Magdalena in den Mund legt: Die Füße Christi, die sie trocknete

> wie standen sie verwirrt in meinen Haaren
> und wie er weißes Wild im Dornenbusch.

Oder das Gleichnis für die biblischen Hirtenvölker:

> Der klaren grünen Ebenen Bewölker
> wenn sie mit schummerigem Schafgewimmel
> darüber zogen wie ein Morgenhimmel.

Er will sagen: die Flamingos haben das zarteste Weiß und Rot, und man lächelt über die kostbare Preziosität seines Bildes:

> In Spiegelbildern wie von Fragonard
> ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte
> nicht mehr gegeben, als dir einer böte,
> wenn er von seiner Freundin sagt: sie war
> noch sanft von Schlaf.

Ein vor Schreck Erstarrter beginnt sich zu rühren; wie drückt Rilke das aus?

> Der aber brach die Schale seines Schreckens
> in Stücken ab und streckte seine Hände
> heraus aus ihr.

Aus ähnlicher Sphäre der Gedichtbeginn von *Alkestis:*

> Da plötzlich war der Bote unter ihnen,
> hineingeworfen in das Überkochen
> des Hochzeitsmahles wie ein neuer Zusatz
> . . . .

und gleich darauf, als klärte sich die Mischung,
war Stille . . .

Eine Besonderheit Rilkes ist dieses Festhalten an den Vergleichen. *Dame vor dem Spiegel* hebt an:

Wie in einen Schlaftrunk Spezerein,
löst sie leise in dem flüssig klaren
Spiegel ihr ermüdetes Gebaren;
und sie tut ihr Lächeln ganz hinein.

Und der beziehungsreiche Vergleich wird weitergesponnen, bis sie „still aus ihrem Bilde trinkt". — Eine Courtisane sagt von sich, ganz aus ihrem venezianischen Milieu heraus:

. . . Meine Brauen, die
den Brücken gleichen, siehst du sie
hinführen ob der lautlosen Gefahr
der Augen.

Aber nicht genug, das Gleichnis wird etwas verwirrend fortgeführt:

. . . die ein heimlicher Verkehr
an die Kanäle schließt, so daß das Meer
in ihnen steigt und fällt und wechselt.

Nicht selten wird der Vergleich von der ersten bis zur letzten Zeile konsequent durchgehalten; so werden die Phasen eines spanischen Tanzes ebenso verblüffend als treffend mit dem An- und Abbrennen eines Schwefelzündholzes in Parallele gesetzt.

Der fremde, gewählte und aparte Ausdruck muß dem Inhalt dieser Kunst gemäß vorherrschen. Nicht dem Schlichten, aber dem Herkömmlichen und Abgeschliffenen geht Rilke fast ängstlich aus dem Wege, wodurch freilich nicht selten das Verständnis oder die Deutlichkeit des visuellen Eindrucks leidet. Aber doch: welchen Erfolg erreicht er durch sein Bestreben, zu charakterisieren, zu nuancieren, zu präzisieren, die feinsten und schärfsten Linien zu zeichnen.

Das alles, und namentlich das Herausarbeiten, die Steigerung des Ausdrucks macht ihn zu einem Vorläufer des Expressionismus der Jüngeren, die diesen Weg des Chargierens,

des Übercharakterisierens kühn — oft allzu kühn bis zur Karikatur — verfolgen. Franz Werfel etwa erscheint als ein Fortsetzer Rilkes, nur daß, gemäß dem Unterschied in Vitalität und seelischer Dynamik, seine Sprache hyperbolischer, aufgewühlter, schleuderkräftiger, explosiver wird.

Dem Wesentlichen und dem Eigentümlichen zu Liebe kargt Rilke mit jedem entbehrlichen Wort. Entbehrlich scheint ihm die Einführung; mit einem „Er" wird das Gedicht eröffnet, um wen es sich handelt, wird erst aus späteren Versen ersichtlich. Es ist übrigens ein Merkzeichen der bedeutendsten Modernen, daß sie auf jede Exposition verzichten und sich so der Sinn oft erst beim zweiten Lesen erschließt. Die Eigenart der *Neuen Gedichte*, ein gegebenes Stück Außenwelt, einen Gegenstand zum Vorwurf zu haben, führt Rilke dazu, das Objekt im Titel zu nennen und diesen so zum unerläßlichen Schlüssel und damit zu einem wesentlichen Bestandteil des poetischen Organismus zu erheben (wogegen er von einer Überschrift gänzlich absieht, wo sie, wie etwa im *Stundenbuch*, sich nicht von selbst anbietet).

Rilkes Stil ist kunstvoll im höchsten Maß. Es fehlt ihm die Unmittelbarkeit des Naturlautes, das Frische, Jugendliche und Leichte. Er ist erarbeitet, wenn auch die Spuren der Arbeit getilgt sind. Seine Sprache ist das subtile und komplizierte Werkzeug einer Spätzeit. Seine Syntax ist ein reichverschlungenes Gebilde; zuweilen wird ein ganzes Gedicht in eine einzige weitgedehnte Periode voller Verschachtelungen, Parenthesen und Auszweigungen zusammengenommen.

Alle diese Merkmale gelten freilich nur von den spätern Veröffentlichungen. Von Buch zu Buch bildete Rilke seine eigene Sprache, die in einem Grad sein persönliches Eigentum ist, daß man an ihr den Verfasser auf den ersten Blick erkennt. Stellenweise nur zu leicht. Seine auffällige Vorliebe für eine Reihe von Wendungen und Worten grenzt ans Schrullenhafte. Ihn laben Verbindungen mit „tun" oder „sein": „Die Aufgetane", „der mit Umriß Angetane", „die abgetane Zeit", „nach dem Fertigsein", „das Hingegebensein", und dem Wort „über-

treiben" ist er in besonders übertriebener Weise zugetan. Das sind die handgreiflichsten Zeugnisse für eine Neigung zur Manier. Gekünsteltes, Geziertes, Barockes, ja Geschmackloses ist in den späteren Gedichten häufiger als in den ersten; jene darum auf Kosten von diesen herabzusetzen und als manieriert abzulehnen, ist grundverkehrt. Gerade Rilkes späte Sprache ist eine Tat, und wenn er seinen selbstgeschaffenen Stil von einzelnen Auswüchsen nicht freigehalten hat, so teilt er nur das Los aller bedeutendsten neuerer Sprachschöpfer, die sich übrigens alle genau dieselben Vorwürfe mußten gefallen lassen.

*

Es ist, als ob Rilke, weil ihm der Bedeutungsinhalt der Worte zur vollen Offenbarung des Empfundenen nicht auszureichen scheint, auf geheimen Umwegen durch den Lautklang nachzuhelfen suchte. Aber dem ist ja bei aller Dichtung so, nur daß die Wirkung seiner Klangmittel besonders intensiv spürbar wird. Er gehört in gleichem Maße zum optischen wie zum akustischen Dichtertypus, so freilich, daß er in den bildhaften Gedichten die visuellen, in den geistlichen die melodiösen Eindrücke vorherrschen läßt.

Ohne etwas prinzipiell Neues zu geben, baut er die vorhandenen Formen in freier und mannigfaltiger Variation aus. Das tief persönliche Melos seiner Verse ist leichter zu erlauschen als zu definieren. Ein weiches, süßes, ja in den frühesten Gedichten fast zu schwelgerisch weichliches Piano dominiert, das moderne gedämpfte Pathos eines Hofmannsthal und George ins slawische Moll übertragen. Es hält sich oft in feierlich strenger Gemessenheit zurück, steigert sich andere Male zu hymnischer Wucht und gesättigter Majestät. Die rhythmischen Einheiten erstrecken sich über viele Verse, ohne dramatische Akzente und heftige Einschnitte meist mit einem anhaltenden und sanft inbrünstigen Aufschwung und einem weich gerundeten, verschwenderisch auslaufenden Zurückfallen; daher seine Vorliebe für die Reimfolge a b a a b. Der Reichtum der Endreime, die verschwenderische Anwendung von Allite-

ration. Assonanz und Binnenreim erzeugt eine unendliche melodiöse Feinheit. An einem Beispiele mag gezeigt werden, wie eine ganze Strophe auf einen Vokal (a) gestellt wird, der dann in der nächsten kunstvoll umgelautet erscheint (ä), und wie in den letzten fünf Zeilen Hauptbegriffe, rhythmische Hebungen und Assonanzen zusammenfallen:

Im flachen Land war ein Erwarten
nach einem Gast, der niemals kam.
Noch einmal fragt der bange Garten,
dann wird sein Lächeln langsam lahm.

Und in den müßigen Morästen
verarmt am Abend die Allee,
die Äpfel ängsten an den Ästen
und jeder Wind tut ihnen weh.

Die virtuose Anwendung solcher Mittel steigert Rilke freilich oft bis zum Unmäßigen. *Das Jüngste Gericht* beginnt:

So erschrocken, wie sie nie erschraken
ohne Ordnung, oft durchlocht und locker,
hocken sie in dem geborstnen Ocker
ihres Ackers, nicht von ihren Laken
abzubringen, die sie liebgewannen.

Doch auch hier sollte man über solcher gelegentlicher Selbstherrschaft der Kunstfertigkeit nicht die Kunst selber übersehen und über der Kunst nicht die Seele.

* * *

Denn sein Dichten ist nicht Selbstzweck, sondern Folge; es wächst zwingend aus der Entwicklung seinem Wesenskern, aus einem großen Nichtanderskönnen. Diesem Meister des Wortes ist die Kunst bloß ein Mittel, zu offenbaren, was fast unaussprechbar ist, das zarteste, innerlichste, beseelteste, wesenhafteste Erleben.

W i r werden nur den Triumph gewahr, daß der Dichter für Sinnliches und Übersinnliches Ausdruck fand, wo kaum einer hindrang; e r mißt an der vorauseilenden Reife seines Geistes das Versagen, die Unzulänglichkeit seines Werkzeuges. Was uns Gewalt der Rede ist, ihm ist es am Ende Gestammel. Er tut sich nie genug, er nimmt es schwer, zu schwer vielleicht, und fast befällt uns die Furcht, er könnte eines Tages die Worte ganz verschwören. Manches deutet darauf: Ist er nicht im Grunde der Dichter der Stille, und ergreift uns nicht, fast mächtiger als die Klänge seiner Verse, das große Schweigen, das zwischen ihnen zu schwingen scheint? Hat er nicht bereits seine Erstlinge bei Seite geschoben: „sie seien, als wären sie nie gewesen?" Und ist nicht seit einem Jahrzehnt das Verstummen schon wahr geworden?

Man erstaunt, daß er trotzdem wenig mehr als vierzig Jahre zählt. Sein Aufstieg war von überraschender Steilheit und Kühnheit. An der Jahrhundertwende, mit fünfundzwanzig Jahren, besaß er schon sich selbst. Und dann folgte eine glorreiche Dekade gesegneter Fruchtbarkeit und reichen Ausbaues.

Eines Ausbaues nach zwei entgegengesetzten Richtungen. In den beiden Gedichtgruppen: den *Neuen Gedichten* und dem *Stundenbuch*, steht seine dualistische Anlage ausgewachsen da. Dort gießt er sich über alle Dinge, hier zieht er sich zurück in seinen Kern. Dort formt er an tausend Weltbildern, hier am e i n e n Weltsinn. Abwechselnd lebt er im Sinnlichen und Übersinnlichen, in der Welt und in Gott. Ob nach außen, ob nach innen gekehrt, ist er gleich intensiv und reich, und in dieser Zweiheit der Zustände, der Ausweitung und dem Zusammenziehen, der Diastole und Systole, mag eine notwendige, wohltätige und gleichgewichterhaltende Wechselwirkung liegen.

Freilich kam sein lyrisches Werk durch diese Trennung einer Janussäule zu gleichen, die mit zwei Gesichtern in entgegengesetzte Richtungen schaut. Es strebt auseinander, die echte Geschlossenheit fehlt. Nur die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, das große Prosabuch konfessionellen, ja fast erläuternden Charakters, das Rilke in kurzem Abstand den

beiden Hälften seines lyrischen Schaffens nachschickte, deckt deren innere Einheit auf, schlägt eine Brücke zwischen ihnen.

Seither ließ Rilke nur gelegentlich in Nebenwerken und in meisterhaften Übersetzungen wahlverwandter Dichtungen seine Stimme vernehmen. Auch der Krieg — so möchte es scheinen — ist ihm nicht zu einem Wendepunkt geworden, der auf neue Stufe und zu neuer Frucht führt.

Schweigt er, um zu schweigen? Wie jene, deren Schicksal will, daß sie schon früh die Ernte ihres Lebens schneiden? Oder weil ihm das Wort zu ohnmächtig ist für das, was ihm zu sagen bliebe? Schweigt er, um zu reden? Um nach langer Vorbereitung, angestrengter Sammlung — vielleicht in unversuchten Formen, in einer großen Synthese — noch einmal und nun erst recht zu reden? Denn ist er tief und reif wie wenige deutsche Sänger, so ist als Mensch und Dichter noch reifer zu werden seine Sehnsucht:

„Ach, mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang, und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug) — es sind Erfahrungen. Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge . . . Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, bis sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht."

/9



